

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**LE TRAVESTISSEMENT FÉMININ DANS *L'HÉROÏNE
MOUSQUETAIRE, HISTOIRE VÉRITABLE* (1677-1678) DE
JEAN DE PRÉCHAC**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en Lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© MYLÈNE DESROSIERS

août 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Composition du jury :

Claude La Charité, président du jury, UQAR

Roxanne Roy, directrice de recherche, UQAR

Lucie Desjardins, examinatrice externe, UQAM

Dépôt initial le 26 avril 2013

Dépôt final le 21 août 2013

À mon Emmanuel.

REMERCIEMENTS

Tout d’abord, je tiens à remercier chaleureusement Roxanne Roy, la directrice de ce projet, grâce à qui je dépose un mémoire dont je suis fière. Pour sa rigueur intellectuelle, son honnêteté, son soutien, sa compréhension et sa patience, je lui suis redevable et entièrement reconnaissante. Merci également aux membres du jury qui ont accepté de lire mon mémoire. Ils ont généreusement commenté ses différentes parties et fait progresser ma réflexion. De plus, je tiens à remercier le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et l’UQAR pour leur soutien financier. Merci à mon conjoint, Jean-Martin Fleury, qui sait si bien relativiser les choses en y ajoutant une touche d’humour. Sans lui, mon mémoire aurait sans doute connu les mêmes aléas, mais je serais assurément plus angoissée. Merci à mes amies qui ne m’ont jamais jugée alors que je reportais sans cesse la date butoir. Leur amitié et leur présence sont rassurantes. Enfin, merci à ma famille qui a toujours cru que je parviendrais à mettre le point final à ce mémoire. Un emploi comme enseignante, une maison vieille de cent ans, un beau garçon plus tard, je remets enfin l’aboutissement d’un travail qui s’est échelonné sur près de six ans et qui appartient aussi un peu aux gens de mon entourage.

RÉSUMÉ

L'héroïne mousquetaire, histoire véritable de Jean de Préchac est une nouvelle parue en quatre parties entre 1677 et 1678. Cette œuvre peu connue mérite d'être relue non seulement pour ses qualités littéraires mais aussi parce qu'elle traite du travestissement de manière originale. En effet, du point de vue thématique, le travestissement évoque le théâtre et les nombreux jeux identitaires qu'il exploite abondamment. Tout au long de l'œuvre, des passages rappellent cette filiation générique, notamment en liant la nouvelle à la comédie et à la tragédie, que ce soit en permettant à Christine de Meyrac de devenir une véritable comédienne qui évolue sur le scène du monde, ou en transformant le lecteur en spectateur, adoptant alors la position du témoin privilégié des aventures de l'héroïne mousquetaire. Selon la topique narrative, le thème du travestissement est exploité à son plein potentiel. De fait, il se complexifie au fil du récit, mettant ainsi en relief la « performance » de Christine de Meyrac, il se dédouble pour amener l'héroïne à jouer plusieurs personnages et pour en obliger d'autres à jouer la comédie malgré eux, il met en scène des interdits, comme celui de l'homosexualité, etc. De plus, le thème littéraire du travestissement n'est pas sans faire référence à la rhétorique des passions en vigueur au XVII^e siècle. Celle-ci permet de lire les passions qui se peignent sur le corps et le visage et de déceler les mouvements de l'âme qui s'impriment sur le corps. Pour un personnage travesti, connaître ce savoir est essentiel s'il désire maîtriser les signes des passions qui paraissent à la surface du corps, et modifier son comportement ou son allure en général afin d'éviter d'être reconnu. Dans ce mémoire, les transformations physiques perceptibles par autrui sont analysées en regard des deux plus grands intérêts du personnage principal, soit l'amour et sa ferveur pour le métier des armes. Enfin, notre étude de *L'héroïne Mousquetaire* souhaite redonner à l'auteur Jean de Préchac ses lettres de noblesse, démontrer qu'il est un écrivain surprenant, et qu'il est essentiel de le repositionner dans le champ littéraire par rapport aux novellistes qui lui sont contemporains.

Mots clés : littérature, XVII^e siècle, nouvelle, travestissement, théâtre, femme, passions

ABSTRACT

Jean de Préchac's *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable* is a four-part short story published between 1677 and 1678. This little-known work deserves to be reread not only for its literary qualities but also because it deals with the theme of transvestism in an original way. From a thematic point of view, travesty evokes theater and the many ways it extensively exploits identity plots. Throughout the work, passages recall this filiation by linking short story to comedy and tragedy, either by allowing Christine Meyrac to become an actress who plays as if the world was a stage, or transforming the reader into a spectator and a privileged witness to the adventures of the musketeer heroine. According to the topical narrative, the theme of transvestism is exploited to its full potential. As the story unfolds, it becomes more complex, thus highlighting Christine de Meyrac's scenic performance. It also splits to bring the heroine to perform several characters and to compel others to play comedy in spite of themselves. Finally, it stages deviant behaviours such as homosexuality. In addition, transvestism as a literary theme is directly linked to the Rhetoric of the Passions that thrives in the seventeenth century. For a transvestite character, such knowledge is essential if he wishes to control the bodily signs of passions and modify its behaviour or its appearance to avoid being unmasked. This philosophical theory states that one's emotions and feelings emanating from its soul can be perceived as they are depicted on its and body and face. In this dissertation, the physical changes perceived by others are analyzed in light of the two greatest interests of the main character, namely love and her inclination for the profession of arms. To finish, this study of *L'héroïne Mousquetaire* aims to give back its surprising author, Jean de Préchac, the place he rightfully deserves in the literary field, amongst his contemporaries.

Key Words : literature, seventeenth century, short story, transvestism, theatre, woman, passions

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	IX
RÉSUMÉ	XI
ABSTRACT.....	XIII
INTRODUCTION	1
JEAN DE PRÉCHAC ET SON ŒUVRE	2
PROBLÉMATIQUE	6
MÉTHODOLOGIE	7
CHAPITRE 1 LE MAUVAIS GENRE DES FEMMES TRAVESTIES	13
1.1 LE GENRE DE LA NOUVELLE	14
1.2 LE TRAVESTISSEMENT DANS LA LITTÉRATURE	24
1.3 LE TRAVESTISSEMENT DANS LA SPHÈRE SOCIALE	31
CHAPITRE 2 LE TRAVESTISSEMENT DANS L'HÉROÏNE MOUSQUETAIRE	37
2.1 UNE COUVERTURE DÉFENSIVE	38
2.2 AU SERVICE DE LA PATRIE	45
2.3 UNE VISÉE LUDIQUE	56
2.4 AU NOM DE L'AMOUR	65
2.5 LE MASQUE POUR PRÉSERVER SON IMAGE	77
2.6 À DES FINS MORALES	81
CHAPITRE 3 LIRE LE CORPS AU XVII ^E SIÈCLE.....	89
3.1 LE LANGAGE DU CORPS DANS LES TRAITÉS	91
3.2 CHRISTINE DE MEYRAC, UN PERSONNAGE MESURÉ.....	96
3.3 CHRISTINE DE MEYRAC, UN PERSONNAGE EMPORTÉ	106

CONCLUSION.....	121
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	135

INTRODUCTION

Sous l'Ancien Régime, le thème littéraire du travestissement connaît un vif succès. Que ce soit dans les romans-fleuves comme *L'Astrée* ou dans nombre de pièces de théâtre au XVII^e siècle – on peut penser à *Célinde* (1629) de Baro, à *Argénis et Poliarque* (1630) de Du Ryer, à *Clitandre* (1631) de Corneille, aux *Nicandres* (1664) de Boursault, etc. –, il est apparenté à la métamorphose, thématique dramatique indissociable de l'esthétique baroque. Repris par certains nouvellistes des XVII^e et XVIII^e siècles, tels Segrais, Le Noble, M^{lle} de La Roche-Guilhen, M^{lle} de La Force, M^{lle} d'Aulnoy, le thème de la métamorphose est renouvelé et proposé sous des formes diverses. Par exemple, sur la scène, les comédiens grossissent les traits des individus qu'ils imitent, tandis que dans la nouvelle, la plupart du temps, la femme camoufle son identité en revêtant un habit d'homme pour suivre son amant, alors que l'homme s'habille en femme pour s'introduire auprès de sa maîtresse. À chaque fois, le costume participe à construire l'illusion d'une nouvelle identité. Le travesti démontre alors que les corps sont des enveloppes malléables, que l'identité individuelle repose sur des normes sociales construites et qu'il est possible de manipuler leurs signes propres. Dans *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable*¹ de Jean de Préchac, œuvre sur laquelle porte cette étude, le personnage principal est une femme soldat jouant à la fois le masculin et le féminin, précisément comme le ferait un comédien au théâtre. Toutefois, les personnages joués par l'héroïne ne sont pas des caricatures, comme le proposerait le genre dramatique dans de telles circonstances ; ils sont plutôt galants, vraisemblables et ils tiennent habituellement compte des normes sociales de l'époque.

¹ Jean de Préchac, *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable*, Paris, Theodore Girard, 1677-1678, 4 parties, in-12, 240 p., 242 p., 248 p., 256 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle HM suivi de la partie et de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

JEAN DE PRÉCHAC ET SON ŒUVRE

Avant de faire le point sur le genre littéraire de la nouvelle, il convient de présenter l'auteur de *L'héroïne mousquetaire*, dont la production *romanesque* importante demeure méconnue de nos jours, et d'esquisser les grandes lignes de notre projet de recherche². D'abord avocat au Parlement de Navarre (dès 1669), Jean de Préchac (1647-1720), désireux de faire carrière dans le domaine littéraire, quitte ses fonctions et gagne Paris où il se fait remarquer comme écrivain. Le frère de Louis XIV, le duc d'Orléans, l'attache à sa suite en 1676 en tant que lecteur³. En 1677-1678, le premier succès littéraire de l'auteur (et son deuxième titre en carrière), *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable*, paraît en quatre parties. Ce texte présente les aventures galantes et guerrières de Christine de Meyrac qui se déroulent entre 1675 et 1678, donc parallèlement aux exploits de la famille de Bourbon⁴, exploits auxquels Christine, dissimulée sous les habits d'homme, participe. Bien que *L'héroïne mousquetaire* connaisse le succès lors de sa parution⁵, le talent de Préchac ne lui

² Les références biographiques de ce paragraphe sont puisées dans Jacques Chupeau, « Jean de Préchac, ou le romancier courtisan », *Littératures classiques*, n° 15, 1991, p. 271-289 et dans Armand de Dufau de Maluquer (ses paroles sont rapportées par le secrétaire A. Nancy), « Jean de Préchac, auteur de *L'héroïne mousquetaire* », *Bulletin de la société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, II^e série, t. 38, 1910, p. 281-283.

³ « Lorsque, pour des raisons qui étonnèrent les contemporains, il [Préchac] fut nommé lecteur de Monsieur, frère du roi, il savait l'espagnol, "un peu d'allemand", écrit-il, et bien évidemment le latin, langue juridique. Au moment de rejoindre la Cour en 1676, il a vingt-neuf ans ; il est célibataire, et bien décidé à faire carrière là où on l'appelle. Faire la lecture à Son Altesse et ses inévitables favoris, c'est d'abord bien choisir ses textes en fonction des goûts dominants ; et plutôt que de lire les œuvres des autres, ne vaut-il pas mieux faire valoir les siennes ? » Micheline Cuénin, « Notice : Préchac », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. 1560.

⁴ 1675 : prise de Limbourg ; 1676 : Duquesne détruit à Palerme la flotte hollandaise ; 1677 : prise de Valenciennes, de Cambrai et de Saint-Omer par la France, bataille de Cassel et victoire de Monsieur sur Guillaume d'Orange ; 1678 : prise de Gand et d'Ypres par la France ; signature du traité de Nimègue.

⁵ La nouvelle est éditée en France (t. 1 et 2 en 1677 ; t. 3 et 4 en 1678 ; 1697, 1713, 1722 et 1774 « Ornées de Figures en taille-douce »), en Hollande (1677-1678, 1680, 1692, 1713). Elle est traduite en anglais (publiée à Londres en 1678-1679 et en 1700) et en hollandais (publiée à Amsterdam : 1679, 1680, 1686 et 1738). Une traduction allemande a également été retrouvée à Dresden. Pour un portrait plus détaillé de la réception de *L'héroïne mousquetaire*, voir l'article suivant : Rudolf Harneit, « Quelques aspects de la réception de Mme de Villedieu et Jean de Préchac en Europe : éditions,

permet pas encore de figurer parmi les auteurs les plus illustres de son temps. C'est plutôt l'abondance de sa production littéraire⁶ qui marque ses contemporains quelques années plus tard.

Envisageant l'écriture comme un simple levier, il avoue lui-même avoir peu d'estime à l'égard de sa production romanesque : « Comme j'ai remarqué que la plupart de ceux qui achètent des livres demandent les plus nouveaux, j'en fais un toutes les semaines qui se débite sur la nouveauté de la date, et l'impression est quelquefois vendue avant qu'on se soit aperçu que le livre ne vaut rien⁷. » Bien entendu, il ne faut pas être dupe des propos de Préchac et croire à cette fausse modestie. Il faut plutôt y voir une stratégie éditoriale de la part de l'écrivain. En effet, contrairement à sa remarque, il signe volontiers la plupart de ses œuvres (du moins la dédicace). Par ce geste, il reconnaît sa paternité littéraire et profite du succès qu'il obtient. Comme Jacques Chupeau le souligne, afficher publiquement un mépris pour ses œuvres, « c'est aussi une façon commode de prévenir les critiques et les incertitudes du succès ; c'est surtout un moyen efficace et subtil de donner à entendre qu'il est supérieur à son œuvre et que ses “petites histoires” sont écrites, faute de mieux, pour exercer des capacités qui, si elles étaient reconnues et encouragées, pourraient s'employer plus utilement qu'à la composition de “bagatelles”⁸. » Bien qu'il se fasse peu d'illusions sur la qualité de son œuvre, « à l'instar de la majorité des novellistes ses contemporains, note René Godenne, Préchac se présente comme un écrivain mondain, désireux de gagner les

rééditions et traductions de leurs romans et nouvelles », dans Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé (dir.), *Littératures classiques*, n° 61, printemps 2007, p. 275-293.

⁶ René Godenne répertorie 25 titres écrits par Préchac de 1677 à 1688 et en 1698 (René Godenne, « Présentation », dans Jean de Préchac, *L'illustre parisienne, histoire galante et véritable*, Genève, Slatkine Reprint, 1980 [1679], p. VIII.) ; Françoise Gevrey dans *L'illusion et ses procédés* affirme que Maurice Lever en aurait relevé 30 (Françoise Gevrey, *L'illusion et ses procédés de La Princesse de Clèves aux Illustres Françaises*, Paris, Corti, 1988, p. 14.) ; Jacques Chupeau attribue 33 œuvres à l'auteur (Jacques Chupeau, art. cité, p. 287-289.) ; quant à nous, nous répertorions 34 œuvres signées par Jean de Préchac (voir notre bibliographie).

⁶ Jacques Chupeau, « Jean de Préchac », art. cité, p. 275.

⁷ Jean de Préchac cité par Jacques Chupeau, art. cité, p. 275.

⁸ Jacques Chupeau, « Jean de Préchac », art. cité, p. 276.

faveurs de la Cour⁹. » *L'héroïne mousquetaire* a par ailleurs été écrite « pour distraire le Grand Roi et Monsieur et célébrer leurs victoires qui étonnaient l'Europe¹⁰. » Apprécié par la Cour pour le sujet de ses récits, l'auteur obtient la confiance du duc d'Orléans qui lui demande d'enseigner l'espagnol à sa fille, Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne. Il compose d'ailleurs *Le voyage de la reine d'Espagne* (1680) à son intention. Jusqu'à sa mort, le duc d'Orléans protège Préchac : même lorsqu'il retourne en Béarn pour devenir conseiller au parlement de Navarre, le duc lui conserve « logement, entrées, table et pensions¹¹ ».

Quant à *L'héroïne mousquetaire*, écrite pour l'entourage du roi, elle met en scène une jeune femme du nom de Christine de Meyrac, résidant en Béarn, qui se voit contrainte de porter les habits d'homme pour quitter son pays. En s'éloignant de chez elle, elle cherche à échapper au courroux de son père qui souhaite la tuer, ayant elle-même involontairement assassiné son frère (elle l'a confondu avec un sanglier et a tiré un coup de mousquet !). Ses vêtements masculins et sa fausse identité s'avèrent d'une grande utilité pour elle, car ils lui permettent de franchir les murs de l'université de Saragosse et de partager les devants de la scène publique avec les hommes en combattant à leurs côtés. Habillée comme eux, se servant du nom de Saint-Aubin et exhibant fièrement un visage admiré de tous pour sa beauté, Christine s'engage dans des aventures où la galanterie et la tromperie s'entremêlent et où sa ferveur patriotique et sa volonté de vivre un amour épanoui la conduisent vers un destin funeste.

⁹ René Godenne, « Présentation », ouvr. cité, p. IX.

¹⁰ Armand de Dufau de Maluquer, « Jean de Préchac », art. cité, p. 282.

¹¹ Micheline Cuénin, « Notice : Préchac », ouvr. cité, p. 1563.

Au début du récit, Christine dédaigne le sentiment amoureux, cependant la persévérance et l'amour inconditionnel que le marquis d'Osseira (un général de l'armée espagnole) éprouve pour elle la font changer d'avis. Constamment séparés par les conflits guerriers opposant leur nation, le marquis et Christine combattent pour leur patrie respective en attendant avec impatience les moments de se retrouver. Victime de l'éloignement, leur amour est la cible de nombreuses personnes d'influence voulant se faire aimer soit de l'un, soit de l'autre. À la suite de ces quiproquos, les amoureux se brouillent en croyant avoir été trahis. Même s'ils parviennent la plupart du temps à élucider la situation et se réaffirment sans cesse leurs sentiments, d'autres malentendus les séparent. Christine prend parfois le parti de se retirer dans les couvents ou auprès de gens de confiance pour protéger leur amour ; à d'autres moments, elle change d'identité et part au combat afin de se rapprocher de celui que son cœur a choisi.

Sa « bonne mine » lorsqu'elle est vêtue en homme (et même lorsqu'elle porte les vêtements de son véritable sexe) lui vaut les compliments de nombreuses personnes de « la première qualité ». Pour les tromper ou de connivence avec elles, Christine fait de la métamorphose de son identité le pivot de sa vie. Le recours à l'une ou l'autre de ses identités est en réalité une sorte de jeu auquel elle prend activement part, mais duquel elle ne tire pas toujours les ficelles. Perpétuellement menacée d'être découverte, elle parvient le plus souvent à leurrer les gens qui doutent de son sexe. Cependant, elle est par moment contrainte de dévoiler son secret à certaines personnes qui l'assurent de leur discrétion, jusqu'à ce qu'elles tirent avantage de cette confiance et décident de la dévoiler à d'autres. Démasquée par quelques personnages en France, en Espagne et en Flandre, Christine demeure constamment sur un pied d'alerte et est toujours prête à fuir pour sauver son honneur ou sa vie.

Elle périt d'ailleurs habillée en homme des suites d'une blessure de guerre. Ayant découvert que le marquis d'Osseira a été piégé et qu'il a épousé une autre femme, Christine est profondément meurtrie. Elle se tourne alors vers son intérêt premier, c'est-à-dire les armes :

[...] notre Héroïne voulant éviter la rencontre de ceux qui auroient pû la reconnoître, cherchoit moins à se distinguer par une valeur temeraire, qu'à perir par les mouvemens de son desespoir. S'estant un jour mêlée avec un détachement de la maison du Roy, qui prit l'épée à la main une Demy-lune revestué, Christine eut le malheur d'y recevoir un coup de mousquet. (HM, 4, p. 246-247)

C'est ce fatal coup de mousquet (faisant écho à celui qui a fait mourir son frère) qui l'emporte après qu'elle eut vu une dernière fois celui que son cœur n'a pu accepter de perdre.

PROBLÉMATIQUE

Habillée en homme, Christine parvient assez facilement à déjouer les gens qui l'entourent et à imposer sa nouvelle identité. Bien qu'il multiplie les rôles de l'héroïne, qu'il dédouble les travestissements, qu'il se serve du corps et de l'âme comme étant des enveloppes entièrement malléables, Préchac tente de rendre son histoire véridique et le comportement de son héroïne plausible, d'où le sous-titre *histoire véritable*, ce qui nécessite une grande habileté de la part de l'auteur. Afin d'analyser ces différentes manières de faire croire au jeu de Christine, jeu qui n'est pas sans rappeler celui propre au théâtre et dont le lecteur (spectateur) est complice, cette recherche tentera de mettre en lumière l'illusion engendrée par les différents travestissements. Couverte par des habits dont la fonction sociale est, d'abord et avant tout, de distinguer les sexes, l'héroïne dissimule les marques physiques de son corps tout en soustrayant au regard des autres son vrai visage.

Son apparence physique devient alors le lieu de la représentation – de la représentation d’une autre identité, mais également de la représentation théâtrale –, où le moindre écart de conduite devient suspect. Pour Christine, son corps est à la fois son plus fidèle allié et son ennemi le plus redoutable. En effet, il est un outil de communication parfois contrôlable lui permettant de jouer l’autre parfaitement et de donner à voir l’illusion ; en revanche, il est par moment le lieu de l’indiscipline puisqu’il peut laisser transparaître à sa surface certains troubles de l’âme pouvant mettre en péril son image. Le personnage doit donc sans cesse composer son identité en simulant et en dissimulant.

MÉTHODOLOGIE

D'emblée, à la lecture de *L'héroïne mousquetaire*, on constate l'omniprésence du travestissement féminin. Dans cette œuvre, la mise en récit des changements d'identité de Christine structure la narration, mettant constamment ce « narrème¹² », pour reprendre le terme de Max Vernet, en relation avec d'autres éléments du récit. Afin de mettre au jour le mécanisme du travestissement et son usage polymorphe dans le texte de Préchac, nous avons retenu la théorie que propose la SATOR sur la topique romanesque et qui étudie les récurrences narratives dans un texte ou dans une série de textes. Cet outil d'analyse, compte tenu de son objet qu'est le *topos*, restreint son usage aux textes de genres narratifs, donc à ce qui a la propriété d'être raconté, au sens narratologique du terme. Comme la narratologie traditionnelle¹³ s'en acquitterait, la théorie de la topique narrative s'intéresse au récit mais non d'un point de vue uniquement immanent. En cela, nous distinguons la narratologie « restrictive » de la narratologie « expansive » : la première, pratiquée par des théoriciens

¹² Max Vernet, « Prière pour le bon usage du mot *topos* » dans Daniel Maher (dir.), *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2006, p. 34.

¹³ Le terme « traditionnelle » n'a aucunement une connotation péjorative dans ce contexte, il fait plutôt référence à la discipline qui a fait ses preuves et qui a laissé sa marque dans le développement de la recherche littéraire. Notre intention n'est en aucun cas de discréditer cette méthode, bien que notre étude ne s'inscrive pas dans une telle démarche.

tels que Genette, Barthes, Todorov, relève d'une analyse structurale dont l'objet est représenté par l'entremise des actions organisées par le discours¹⁴ ; quant à la seconde, envisagée à la manière de Coste, de Leitch, de Lanser, elle cherche à « étudier le récit par rapport à un contexte référentiel qui soit simultanément linguistique, littéraire, historique, biographique, social et politique¹⁵ ». Dans le cadre de notre analyse, nous nous en tiendrons davantage à celle dite « expansive », celle qui met en relation l'énoncé et son « contexte référentiel », bien que nous jugeons un peu ambitieux le projet de Susan Lanser visant à regrouper autant de disciplines à la fois. Évidemment, cette manière d'envisager la recherche n'est pas sans faire référence au phénomène littéraire élaboré par les études en histoire littéraire et qui est défini par l'interaction entre la « vie textuelle » et la « vie anthropo-sociale¹⁶ ». Nous nous en remettons d'ailleurs à cette approche multidisciplinaire sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, l'exercice du mémoire de maîtrise ne nous permettant pas de couvrir chacune des disciplines que peut appeler le phénomène littéraire.

Dans le cadre de notre analyse, nous ne retiendrons pas la narratologie « restrictive », car nous jugeons que la voie strictement formelle qu'elle emprunte – vitesse du récit, fréquence narrative, distance, point de vue, différents types de narration, etc. – ne correspond pas à notre intention d'étudier le phénomène littéraire. En effet, la narration dans *L'héroïne mousquetaire* s'ancre dans un temps précis en relatant des événements historiques et en positionnant les énoncés en regard de la *doxa*. À plusieurs reprises, le narrateur commente les actions des personnages en se référant au code social séparant les genres masculins et féminins, au caractère des nations, à des idées reçues, à la théorie des humeurs, etc. Par extension, l'espace narratif prend racine dans l'espace social, donc dans

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Seuil, 1969, p. 10.

¹⁵ Propos de Susan Sniader Lanser (*Fictions of Authority : Woman Writers and Narrative Voice*) recueillis et traduits par Gérard Prince, « Parcours narratologiques » dans Daniel Maher (dir.), ouvr. cité, p. 5.

¹⁶ Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 196.

ce qui n'est pas inhérent au récit, mais qui est indissociable du narratif. En ce sens, la théorie de la topique narrative qui analyse les occurrences en regard de leur contexte littéraire précis est toute désignée pour guider notre réflexion.

Pour la SATOR, le *topos* est entendu comme étant une « situation narrative récurrente », c'est-à-dire un élément d'un ou de plusieurs récits se reproduisant et s'imposant en tant que paradigme. Pour être considérée comme un *topos*, la « configuration narrative récurrente¹⁷ » doit être repérée, sans quoi elle demeure imperceptible. Il va sans dire que le *topos* a une essence herméneutique, car il prend appui sur la lecture, c'est-à-dire sur un mode de réception situé à l'orée du récit. L'expérience de lecture du récepteur le rend alors apte à identifier la répétition. Selon Jan Hermann, qui définit l'entreprise satorienne, « [l]e *topos* coïncide avec un point d'intersection dans le discours narratif où l'axe syntagmatique de la lecture est traversé par un axe paradigmatique d'occurrences semblables ou identiques qui font que le lecteur reconnaît ce qu'il a déjà lu ailleurs¹⁸. »

Dans le cas de l'œuvre de Préchac, le lecteur reconnaît l'usage du travestissement puisque Christine y a recours à de nombreuses reprises pour différents motifs - qui seront analysés plus loin -, mais il l'identifie aussi en tant que référent littéraire appartenant à une longue tradition. L'usage du travestissement dans les œuvres littéraires d'Ancien Régime (et même dans la sphère sociale) est fréquent et fait partie du bagage littéraire du lecteur. Pour mieux comprendre comment il agit dans le texte, il est essentiel, dans le premier chapitre, de poser les balises du genre littéraire auquel *L'héroïne mousquetaire* pourrait appartenir et qui demande quelques précisions. Dans cette même partie, nous tâcherons de

¹⁷ Michelle Weil, « Comment repérer et définir le *topos* ? », dans Nicole Boursier et David Trott (dir.), *La naissance du roman en France : topique romanesque de L'Astrée à Justine*, Paris-Seattle-Tübingen, Paris Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990, p. 123-137.

¹⁸ Sator, « Outils théoriques », Satorbase, [En ligne] page consultée le 7 mars 2011, URL : <http://www.satorbase.org/index.php?do=outils>.

montrer l'importance du travestissement dans la littérature. Ce thème traverse l'œuvre de Préchac, mais il a connu et connaîtra après elle une fortune considérable. Il s'agira aussi de faire état de son usage dans la société. En étudiant la présence des femmes travesties dans la sphère sociale, il sera possible de faire le point sur les principales raisons qui les poussent à revêtir des vêtements d'homme et à faire état des conséquences. Dans un deuxième chapitre, nous analyserons le travestissement et les motifs qui incitent Christine de Meyrac à y recourir, tout en tâchant de les positionner par rapport au lecteur et à la *doxa*. Comme nous aurons au préalable mis en évidence les motifs qui incitent les femmes à déguiser leur identité, nous pourrons les situer en regard des motivations de Christine et mettre en relief les jeux d'échos entre la fiction et la réalité. En fait, les raisons mentionnées tout au long de la fiction (fuir son père, accéder à la sphère publique, se rapprocher de l'homme aimé, à des fins ludiques, etc.) devraient permettre au lecteur du XVII^e siècle, celui qui est complice du manège de Christine, d'accepter ou de rejeter l'illusion traduite dans la fiction, qui se veut « véritable », rappelons-le. Enfin, dans un troisième chapitre, nous nous attarderons au code qui dicte les comportements physiques et émotionnels du corps au XVII^e siècle, code auquel Christine doit obéir pour dissimuler son identité. Selon nombre d'érudits du XVII^e siècle, le corps est le porte-parole des variations de l'âme. Les passions, c'est-à-dire « tout ce qui affecte l'âme *et* produit un changement dans l'apparence extérieure¹⁹ », occupent une place centrale au XVII^e et nombre de personnages de la littérature du Grand Siècle subissent, émotionnellement et physiquement, les changements d'humeur (il suffit de penser à M^{me} de Clèves). Parfois, Christine est elle aussi en proie à ces troubles qui pourraient paraître sur son visage, témoignant ainsi de son inconfort à personnifier l'autre. En effet, selon la théorie des humeurs, il est de mise de croire que les hommes et les femmes ont des réactions différentes lorsqu'ils sont confrontés aux agitations de leur âme. Soumis aux passions, le corps devient signifiant pour quiconque détient le savoir des traités dédiés à l'interprétation des troubles de l'âme. En maîtrisant ses réactions et en simulant celles qui sont attendues en regard des genres, le corps devient une façade fabriquée. Or,

¹⁹ Lucie Desjardins, « Introduction », *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2001, p. 1. Lucie Desjardins souligne.

est-il possible de contrôler totalement les marques de certaines réactions psychiques ? Et surtout, comment parvenir à adopter les signes physiques du sexe opposé ? Donc, Christine modifie certains attributs de son corps et doit aussi adopter les comportements genrés des hommes pour dissimuler la tromperie. En formant notre réflexion à partir de la méthodologie et des procédés énoncés ici, nous mettrons en lumière le travestissement de l'héroïne. Un volet important de cette stratégie portera sur ses « performances » qui ne sont pas sans évoquer le concept de la théâtralité, indissociable de l'œuvre de Préchac.

CHAPITRE 1

LE MAUVAIS GENRE DES FEMMES TRAVESTIES²⁰

De l'italien *travestire*, le terme « travestir » n'a pas uniquement, ni sous l'Ancien Régime ni aujourd'hui, le sens d'emprunter les vêtements de l'autre sexe. Apparu dans la langue française au milieu du XVI^e siècle, le verbe signifie, d'abord et avant tout, se déguiser en revêtant des habits. Furetière dans son *Dictionnaire universel* (1690) se fonde sur cette réalité pour définir, de manière allusive, le terme : « Se déguiser en prenant d'autres habits²¹. » Les questions de la dissimulation du sexe et du changement de condition ne sont pas mentionnées explicitement dans cette définition ; elles demeurent tapies derrière ce qui retient l'attention au premier regard, soit le vêtement. De manière plus juste, la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) définit ainsi le verbe : « Desguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe ou d'une autre condition²². » Cette définition laisse entendre que la personne qui se travestit porte les vêtements de l'autre sexe ou ceux d'une classe sociale différente. Ces deux éventualités qu'offre le travestissement sont reprises dans les œuvres de fiction et deviennent des *topoi* de la littérature française du XVII^e siècle. Nombre de personnages (surtout des femmes) camouflent leur sexe pour se rapprocher de l'être aimé et plusieurs subalternes changent de condition en revêtant le costume de leur maître. Cette réalité est cependant différente pour

²⁰ Ce titre fait référence à l'ouvrage dirigé par Christine Bard et Nicole Pellegrin : *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Clio et Presses Universitaire du Mirail, 1999.

²¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts*, Gallica, Bibliothèque numérique [En ligne], page consultée le 18 janvier 2010, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.image.r=fureti%C3%A8re%2C+dictionnaire.f2057.langFR.pagination>.

²² The University of Chicago, *Dictionnaire d'autrefois* [En ligne], page consultée le 18 janvier 2010, URL : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=travestir>.

les contemporaines de Préchac. En effet, il faudrait joindre les deux parties de définition en balayant le coordonnant *ou* pour le remplacer par *et* (dans la plupart des cas, du moins). En effet, pour elles, un travestissement implique de revêtir une nouvelle condition dès qu'elles enfilent le pantalon. En faisant croire qu'elles appartiennent au sexe dominant, elles rejettent leur soumission et jouent un rôle leur donnant accès à des sphères habituellement interdites, c'est-à-dire des sphères publiques, politiques, militaires, qui sont traditionnellement réservées au masculin. C'est grâce au vêtement, vecteur essentiel de la distinction des sexes et des classes, que le changement d'identité est efficient.

Dans la littérature, aussi bien que dans la société, le travestissement est un moyen de se cacher, de dissimuler son identité, de jouer avec l'illusion et le paraître dans le but de tromper l'entourage. Préchac, dans *L'héroïne mousquetaire*, met en scène cette ambivalence identitaire qui se veut une sorte de jeu théâtral qui pousse Christine à devenir comédienne. Afin de situer le travestissement et de montrer sa récurrence dans la littérature, nous proposons d'abord de déterminer l'appartenance générique de l'œuvre ; ensuite, nous ferons un bref survol de la présence du travestissement dans les genres narratifs et dramatiques ; enfin, le travestissement en tant que pratique sociale sera mis en lumière, ce qui nous permettra ensuite d'analyser l'usage qu'en fait Christine au chapitre deux de notre mémoire.

1.1 LE GENRE DE LA NOUVELLE

Avant d'aborder la question du travestissement, le genre de la nouvelle mérite de retenir notre attention car, au moment où paraît *L'héroïne mousquetaire*, il cherche à s'imposer en se distinguant du roman baroque. Pour Préchac, la nouveauté du genre est attrayante puisqu'elle garantit un certain succès auprès des lecteurs, mais le choix de l'auteur est aussi orienté par le sujet même de son œuvre. Les fausses apparences ainsi que

l'intention de faire croire aux actions de Christine sont l'objet central du texte, ce qui n'est pas sans faire écho à la nature même de la nouvelle qui a pour but de semer le doute chez le lecteur quant à la véracité des événements du récit. Ainsi, pour l'auteur, il s'agit de la forme narrative appropriée pour jouer sur l'ambiguïté des apparences et sur l'illusion de vérité. Par contre, même si la nouvelle semble le genre tout désigné pour Préchac et, qu'à cette période du XVII^e siècle, le genre soit reconnu, *L'héroïne mousquetaire*, *histoire véritable* demeure aujourd'hui difficile à classer. Françoise Gevrey le fait d'ailleurs remarquer dans *L'illusion et ses procédés* : « Les nouvelles de Catherine Bernard, et encore plus celles de Préchac, ont des classifications hasardeuses²³. »

Lorsqu'il est question des genres du roman et de la nouvelle, le premier réflexe des théoriciens contemporains de Préchac est de les distinguer. Vers 1670, ce qu'on appelle la nouvelle, ou « petit roman », s'est imposée en tant que genre. Celle-ci tente de se distancier du « grand roman » appartenant à une tradition du récit de voyage apparenté à l'épopée. Ce grand récit romanesque, d'après Jean Sgard, « évoquera toujours les voyages et les aventures ; il suppose l'affrontement des hommes et du destin, il repose sur un grand récit continu, porté par des exagérations sublimes, des sentiments hors du commun et l'illustration de vertus exemplaires. Il circonscrit un immense espace-temps dans lequel l'imagination se libère²⁴. » C'est de cette tradition que découlent les romans tels que les connaissent les lecteurs du XVII^e siècle, c'est-à-dire les romans héroïques, les romans d'aventures et les romans baroques. Ils ont pour traits caractéristiques des débuts *in medias res*, des intrigues denses, de longues descriptions, des narrations qui alternent entre des temps passés et des temps présents, la présence d'événements historiques appartenant à un passé lointain, de nombreuses aventures invraisemblables (naufrages, emprisonnements, déguisements, travestissements, emprisonnements, enlèvements), un nombre

²³ Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 11.

²⁴ Jean Sgard, *Le roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 17.

impressionnant de personnages, dont certains viennent ralentir l'action par leurs monologues, des héros grandioses, faisant souvent partie de la royauté, etc. Friands de nouveautés, les lecteurs se lassent de ce genre de récits beaucoup trop longs qui ne correspondent plus à leurs préoccupations qui sont dorénavant de l'ordre de la sensibilité galante.

En réalité, toujours d'après Sgard, la nouvelle a des origines différentes, car elle découle d'une tradition orale s'intéressant à la notion de nouveauté :

La nouvelle, contrairement à ce qu'ont pu croire les contemporains de Segrais, ne dérive pas du grand roman; elle se rattache à un genre oral et populaire, largement attesté en Europe au Moyen Âge, et par conséquent à une lignée moins noble. Elle se fonde sur l'information originale, transmise directement avec un minimum de mise en forme. Elle a trouvé en Italie sa première forme littéraire avec le *Decaméron* de Boccace (1350, trad. fr. en 1414), qui connut d'innombrables imitations à l'époque de la Renaissance, et en France un chef-d'œuvre avec *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre en 1559. Elle repose sur un petit fait supposé vrai, une anecdote récente, transmise sous une forme brève; elle s'enrichit progressivement d'un contenu dramatique et d'une mise en forme littéraire, comique, tragique, romanesque, selon le cas²⁵.

Même si, selon Jean Sgard, la naissance de la nouvelle ne découle pas directement des transformations graduelles du « grand roman », il n'en demeure pas moins qu'elle prend position par rapport à une esthétique littéraire qui ne répond plus aux attentes. D'ailleurs, Charles Sorel le remarque et en fait part dans *De la connoissance des bons livres* :

²⁵ Jean Sgard, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 19.

Il faut que nous considérons encore que depuis quelques années les trop longs romans nous ayant ennuyés, afin de soulager l'impatience des personnes du siècle, on a composé plusieurs petites histoires détachées qu'on a appelées des nouvelles ou des historiettes. Le dessein en est assez agréable ; on n'a pas tant de peine qu'à comprendre et à retenir une longue suite d'aventures mêlées ensemble²⁶.

Il semble que les écrivains du temps fassent de la concision de leurs récits une priorité. En cela, ils tentent de plaire aux lecteurs qui demandent à lire de courtes histoires. Jean de Préchac ne diffère pas en ce point des autres nouvellistes. En faisant paraître en plusieurs parties *L'héroïne mousquetaire*, il construit une nouvelle dont chacune des quatre parties ne contient en moyenne que 250 pages²⁷. Cette intention de plaire au public est manifeste dans l'épître du premier tome. À deux reprises, l'auteur emploie le terme « petit » pour qualifier à la fois les ouvrages du même genre que le sien et son œuvre, qu'il soumet à la protection du comte de Louvigny :

Et comme c'est le beau Sexe qui decide ordinairement de ces *petits* Ouvrages, j'ay sujet de croire qu'avec la protection du Seigneur de la Cour le plus galant, de la meilleure mine, et qui est le mieux avec les Dames, on aura du moins de l'indulgence pour ma *petite* Histoire, puisque je ne l'ay écrite que pour vous divertir [...] (HM, 1, « Épître », nous soulignons)

De plus, au temps de Préchac, la nouvelle est davantage caractérisée par un souci de vraisemblance, une attention particulière accordée à la vérité des événements racontés et

²⁶ Charles Sorel, *De la connoissance des bons livres*, Roma, Bulzoni, 1974 [1671], p. 158.

²⁷ Le tome 1 contient 240 pages ; le tome 2 242 ; le tome 3 248 ; et le tome 4 256. À ce sujet, voir Rudolf Harneit, « Quelques aspects », art. cité.

par un dépouillement de l'intrigue qui passe d'abord par une diminution du nombre des personnages.

Si certaines caractéristiques des romans et des nouvelles diffèrent, comme le remarque Jean Sgard, il ne s'agit pas là d'une raison suffisante pour nier le lien de parenté qui unit ces deux genres :

Même lorsque la forme narrative dominante, à partir des années 1670, est devenue la nouvelle, plus redevable à l'histoire, et même quand on attribue à la nouvelle historique le mérite de la vraisemblance, de la densité et de l'unité d'action, le roman reste le modèle de référence, et paradoxalement, l'on ne voit pas entre le grand roman et la nouvelle de différence de nature. Sgrais l'affirme dans les *Nouvelles françaises* (1675) : « Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète; mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire. » Le grand roman, forme souveraine, éminemment morale, vient en quelque sorte racheter les excès et les erreurs de l'histoire; la nouvelle s'efforce seulement à un peu plus de vraisemblance²⁸.

En somme, avec le recul des siècles, il est possible d'affirmer qu'il demeurerait dans la nouvelle une part de romanesque de laquelle les auteurs du XVII^e n'ont pu se dissocier totalement : « Le romanesque, enfin, s'est affiné, mais subsiste²⁹ », assure Frédéric Deloffre. De même, Du Plaisir, dans *Les Sentiments sur les Lettres sur l'Histoire, avec des*

²⁸ Jean Sgard, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 13-14.

²⁹ Frédéric Deloffre, *La nouvelle française à l'âge classique. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Didier, 1968, p. 43.

scrupules sur le style (1683), le seul traité théorique sur le genre narratif de 1671 à 1699³⁰, prend le parti de discréditer les « grands romans » au profit d'un genre plus noble qu'il appelle « roman nouveau », mais qui pourrait aussi porter l'étiquette de roman court, de petit roman ou de nouvelle :

Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans. Cet avantage n'est l'effet d'aucun caprice. Il est fondé sur la raison, et je ne pourrais assez m'étonner de ce que les fables à dix ou douze volumes aient si longtemps régné en France, si je ne savais que c'est depuis peu seulement qu'on a inventé les nouvelles. [...] Ce qui a fait haïr les grands romans, est ce que l'on doit d'abord éviter dans les romans nouveaux. Il n'est pas difficile de trouver le sujet de cette aversion ; leur longueur prodigieuse, ce mélange de tant d'histoires diverses, leur grand nombre d'acteurs, la trop grande antiquité de leurs sujets, l'embarras de leur construction, le peu de vraisemblance, l'excès dans leur caractère, sont des choses qui paraissent assez d'elles-mêmes³¹.

Force est de constater que la plupart de ceux qui ont posé un regard sur la poétique du genre s'entendent sur une chose : le lecteur se retrouve face à un genre qui s'est développé en réaction à certaines particularités du roman. Ils accordent alors une place prédominante à la vraisemblance, à la vérité des actions qui se situent la plupart du temps sur une trame de fond historique, aux épisodes galants et aux héros plus proches des conditions des lecteurs.

Or, à l'instar de plusieurs chercheurs tels que Roxanne Roy, nous constatons une confusion terminologique relative à « l'ambiguïté d'un genre aux contours mal définis³² ».

³⁰ René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970, p. 107.

³¹ Du Plaisir, cité par Frédéric Deloffre, *La nouvelle française*, ouvr. cité, p. 44-45.

³² Roxanne Roy, *L'art de s'emporter. Colère et vengeance dans les nouvelles françaises (1661-1690)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2007, p. 30.

On emploie les termes « roman », « nouvelle », « histoire » sans qu'il semble y avoir de distinctions précises entre eux. En revanche, Du Plaisir, dans son traité de 1683, conçoit une différence notable entre nouvelle et roman ; il définit même un genre intermédiaire qu'il nomme « l'histoire » et qui regroupe deux catégories de récits, soit l'histoire véritable et la nouvelle galante. Ainsi que le soulignent Maurice Lever et Frédéric Deloffre³³, deux théoriciens de la poétique des genres, la plupart des histoires dites véritables se trouvent à être des nouvelles galantes : « Enfin, bien que la formule *nouvelle historique et galante* soit moins répandue, la plupart des nouvelles qui paraissent au cours du dernier tiers du siècle appartiennent à cette catégorie³⁴. » Dans ces nouvelles, une importance particulière est accordée à la vie privée du héros et à ses sentiments amoureux. Ce dernier respecte le code de l'amour galant et plaît par sa grâce, l'élégance de sa personne et sa bienséance.

Quant à Préchac, il cherche à se dissocier du roman en mettant régulièrement l'accent sur la vérité. Son narrateur précise d'ailleurs, à l'intérieur même du récit, qu'il expose des faits réels : « Cecy a tant de rapport au dénoûement d'une Comédie, que le Lecteur aura peut-estre de la peine à le croire. Je ne force personne, et je laisse à chacun la liberté d'en penser ce qu'il voudra. Les Mémoires qu'on m'a donné portent que Mariane se jetta aux pieds de ses Parens [...] » (HM, 3, p. 152). La vérité n'est pas toujours vraisemblable et Préchac se plaît à le rappeler au lecteur. Et, lorsque le narrateur dit laisser à la discrétion du destinataire le soin de juger de l'authenticité de son récit, il impose plutôt son caractère véridique en mentionnant avoir tiré les aventures qu'il relate de certains mémoires, textes qui ont le mérite de « faire plus vrai³⁵ », d'où la vogue ultérieure des roman-mémoires. Ce faisant, ne cherche-t-il pas surtout à se dissocier du roman et des reproches qu'on lui

³³ Frédéric Deloffre, *La nouvelle française*, ouvr. cité, p. 44; Maurice Lever, *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1981, p. 201.

³⁴ Maurice Lever, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 201.

³⁵ Jean Sgard, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 15.

adresse sur l'in vraisemblance des événements rapportés ? Il s'agit donc d'une stratégie de l'auteur qui cherche à séduire les lecteurs.

De surcroît, dans les nouvelles, le pacte de vérité est rarement respecté, « véritable ne renvoyant pas seulement à des faits réels transposés, le rappelle Françoise Gevrey, mais aussi à des “effets de réel” provoqués par l'évocation d'activités ou de décors connus des lecteurs³⁶ ». En effet, précise Roxanne Roy, « il ne faut pas être dupe de cette prétention à la vérité qui est loin de faire l'unanimité chez les nouvellistes du XVII^e siècle et qui se présente davantage comme une manière efficace de se détacher du roman que comme une règle à suivre³⁷. » Quant à Préchac, il tente de faire de son histoire un récit dans lequel la vérité a une large part, mais il avoue subtilement que son histoire n'est pas entièrement véridique. Au début de la troisième partie, un récit dans le récit est publié : il s'agit de l'histoire de Christine travestie et de ses amours avec le marquis d'Osseira, donc de l'histoire que le lecteur a lue dans les deux premières parties. Dans cet extrait, les aventures de l'héroïne sont admirées de tous, sauf d'un abbé qui discrédite ses actions. Seul à penser ainsi, il en vient à la conclusion « que si cette Histoire n'estoit pas tout-à-fait véritable, du moins il y avoit beaucoup de vray-semblance. » (HM, 3, p 12) Préchac avouerait donc lui-même, par l'entremise de l'abbé et par ce métadiscours, que son histoire, même s'il tente de la faire passer pour véritable, ne l'est pas totalement. Du coup, il prévoit les critiques qui pourraient lui reprocher de ne pas respecter les principes de la vérité. Donc, par ce genre de commentaires, il contourne certaines exigences de la nouvelle sans toutefois en dissocier son œuvre.

Enfin, parmi ces avatars du genre au XVII^e siècle, où faut-il situer *L'héroïne mousquetaire* ? La classer parmi les histoires véritables comme Préchac le fait respecterait

³⁶ Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 11.

³⁷ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 35.

l'intention de l'auteur³⁸, mais il est difficile de l'envisager ainsi sachant que son sous-titre est une feinte pour correspondre au goût du jour. Une avenue plus plausible que celle de l'histoire véritable serait celle de la nouvelle historique et galante qui est fort populaire au moment de la parution de *L'héroïne mousquetaire*. Comme Préchac est « toujours prêt à suivre les modes³⁹ », il aurait ajusté le contenu de son texte pour y entremêler certains événements réels tirés du contexte historique et des circonstances galantes fictives. De son côté, Roxanne Roy en fait une « nouvelle de ce temps », c'est-à-dire une nouvelle qui « rapporte des aventures contemporaines qui se sont récemment déroulées dans le milieu de la cour⁴⁰ ». Dans ce type de nouvelles, les narrateurs rapportent des histoires qu'ils auraient entendues, ou dont ils ont été témoins, ou qu'ils savent authentiques, comme c'est le cas dans *L'héroïne mousquetaire* :

[...] il [le marquis d'Osseira] obligea un de ses domestiques à passer les Pyrénées, et lui donna une lettre pour la porter de sa part à Christine. Il y a apparence qu'elle estoit fort tendre, et fort passionnée (*j'aurois bien souhaité de la mettre icy*) mais la marquise ayant découvert cette intrigue, fit retenir ce confident en chemin, brûla la lettre, et l'obligea par des grandes menaces de répondre à son fils, que sa Maistresse estoit mariée, et qu'elle avoit sacrifié sa lettre à son mary, qui après l'avoir leue, l'avait jetée au feu [...] (HM, 1, p. 81-83, nous soulignons)

Pour cautionner leurs récits, les auteurs font intervenir l'Histoire, donc des faits vérifiables. Une fois qu'ils ont acquis la confiance du lecteur, ils ont la liberté d'inventer ce qui concerne la vie privée des personnages.

³⁸ Françoise Gevrey semble elle aussi respecter l'intention de l'auteur : « Ses histoires véritables, telles *L'Héroïne mousquetaire* (1678) et *L'Illustre Parisienne* (1679), allient l'inspiration romanesque à l'observation de l'actualité. » Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 14.

³⁹ Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 14.

⁴⁰ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 29.

Ces difficultés à classer cette œuvre nous amènent à l'envisager également comme un « petit roman » ayant conservé certains traits du grand roman baroque. Tel que nous l'avons mentionné, le romanesque subsiste au sein la nouvelle. De fait, *L'héroïne mousquetaire* reprend à son compte certains éléments des « grands romans », tels le travestissement, les déguisements, les batailles (navales et terrestres), l'insertion de lettres, un nombre important de personnages et plusieurs aventures invraisemblables⁴¹. Volontairement, Préchac ne rompt pas avec certains traits spécifiques du roman ; il adapte plutôt à la nouvelle mode certaines caractéristiques du roman baroque. Par exemple, il abandonne les descriptions qui ne plaisent dorénavant plus au lecteur, mais garde l'anecdote de la bataille en mer, car elle précipite l'action et tient le lecteur en haleine :

Je n'amuseray point icy le Lecteur par une description ennuyeuse d'un Combat naval ; je me contenteray de luy apprendre que Christine aimant beaucoup mieux aller en Espagne où elle se flatoit encor de revoir quelque jour le marquis d'Osseyra, que non pas de tomber entre les mains des Turcs, fit des actions extraordinaires dans ce Combat, et ayant aperçu un Soldat qui à peine sçavoit manier ses armes, elle les luy arracha des mains, et s'en servit si à-propos, qu'elle contribua beaucoup à la honteuse retraite que les Turcs furent contraints de faire. (HM, 3, p. 236-238)

En définitive, toutes ces appellations semblent convenir partiellement à la classification de *L'héroïne mousquetaire*, mais l'avenue de la « nouvelle de ce temps », empruntée par Roxanne Roy, nous semble la plus appropriée parce qu'elle englobe plus adéquatement les particularités du récit. De surcroît, son appellation elle-même nous apparaît capitale : la « nouvelle de ce temps » renvoie à la fois à la perspective d'un genre nouveau et à la proximité des événements racontés, ce qui a pour effet de faire plus vrai. C'est donc cette hypothèse que nous retiendrons dans le cadre de notre analyse.

⁴¹ « [...] qui peut croire à la vraisemblance des aventures de *L'Héroïne mousquetaire* », Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 365.

1.2 LE TRAVESTISSEMENT DANS LA LITTÉRATURE

En plaçant le travestissement au cœur de sa nouvelle, Préchac n'est pas particulièrement novateur. Le camouflage de l'identité avec les vêtements du sexe opposé est déjà présent dans la littérature narrative du Moyen Âge. Par exemple, dans la chanson de geste *Gui de Nanteuil* (ou *Tristan de Nanteuil*) deux femmes sont travesties : la mère de Gui se déguise en chevalier, et Blanchardine, la femme de Tristan, se fait passer pour un homme, ce qu'elle deviendra miraculeusement, lorsqu'elle sera contrainte d'épouser une sarrasine. La même transformation se produit dans la chanson de geste *Huon de Bordeaux* quand Ide, qui combat dans l'armée romaine sous une fausse identité, se voit obligée d'épouser une femme. D'ailleurs, comme le rapporte Georges Forestier,

[la] prose romanesque postérieure (romans et nouvelles du XIII^e au XV^e siècle) présentera fréquemment le thème de la poursuite amoureuse sous un travestissement, en le dépouillant de tout élément merveilleux : *Le Livre du très Chevalereux Comte d'Artois et de sa Femme*, *Le Roman de Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, *Le Conte du Roi Flore et de la Belle Jehane* (nouvelle du XIII^e siècle), et une enquête approfondie en révélerait probablement bien d'autres⁴².

En Italie, le thème est également repris, entre autres dans *Le Décaméron* (1358) de Boccace (nouvelles II, 3 et II, 9), dans le *Pecorone* (1378) de Fiorentino (III, 1 et IV, 1) et dans le *Novellino* (1476) de Salernitano (sept nouvelles où une femme est déguisée en serviteur). Quant aux auteurs de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, ils l'emploient davantage comme ressort dramatique. Par exemple, la femme travestie s'impose dans la comédie italienne de la Renaissance (notamment dans *La Calandria*

⁴² Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1988, p. 445.

(1513) de Bibbiena et dans *Gl'Ingannati* (1531) de l'Académie siennoise des Intronati). Toujours selon Forestier,

[si] les comédies italiennes postérieures sont nombreuses à présenter des jeunes filles travesties, exerçant ainsi une influence directe sur le théâtre français à travers les adaptations de Larivey, il faut leur adjoindre le roman pastoral de Montemayor, *Diana* (1559), qui laissera une empreinte profonde sur une bonne part de la production littéraire (narrative et dramatique) européenne, particulièrement avec l'épisode de Felismena, dont on peut trouver l'influence diffuse dans *L'Astrée* et directe dans *Félicisme* de Hardy⁴³.

Les thèmes de la métamorphose et, plus spécifiquement, du travestissement comme illusion deviennent alors des *topoi* du théâtre français de la première moitié du XVII^e siècle. Comme le remarque Jean Rousset, de nombreux auteurs dramatiques, tels Rotrou, Mareschal, Scudéry, Pichou, Mairet, Corneille⁴⁴, se plaisent à faire du déguisement et du trompe-l'œil, les thématiques baroques par excellence, la matière de leurs intrigues. Il souligne également, qu'inévitablement, « [t]out le monde est masqué ; personne ne se reconnaît plus ; chacun passe pour autre qu'il n'est, personne n'est ce qu'il paraît⁴⁵ ». Dans la tragi-comédie, les transformations de l'identité, les métamorphoses dissimulées et les apparences trompeuses se rallient pour se jouer à la fois des personnages et du spectateur lui-même. Les personnages deviennent dès lors d'autres personnages jouant un rôle. S'inscrivent donc au sein de l'esthétique baroque de nombreuses pièces de théâtre qui

⁴³ Georges Forestier, *Esthétique*, ouvr. cité, p. 446-447.

⁴⁴ Jean Rousset, *La littérature à l'âge baroque en France. Circé et le paon* [1954], Paris, J. Corti, 1968, p. 52.

⁴⁵ Jean Rousset, *La littérature*, ouvr. cité, p. 54.

intègrent des personnages déguisés et, parmi eux, se trouvent ceux qui s'approprient l'identité du sexe opposé. C'est d'ailleurs ce que constate Jean Rousset⁴⁶ :

[...] quant au déguisement et au trompe-l'œil, on peut dire qu'il s'agit là d'un caractère permanent de la tragi-comédie jusqu'au-delà du demi-siècle ; c'est aussi un caractère général du théâtre européen à cette époque. La pièce-type à cet égard, pourrait bien être la *Nouvelle auberge* de Ben Jonson, *The new Inn or the Light Heart* : lord et lady F., originaux et gyrovagues, errent longtemps à la recherche l'un de l'autre, se rejoignent enfin, mais à leur insu tant ils sont déguisés et changés, dans une auberge où ils vivent plusieurs années côte à côte sans se reconnaître ; elle avec sa fille travestie en garçon. Lors d'une fête donnée dans l'auberge, cette fille, que tout le monde croit garçon, se travestit en fille et gagne l'amour de Lord B., qui l'épouse secrètement. Là-dessus il se révèle qu'elle est garçon ; consternation ; puis, que ce garçon est bien une fille ; joie finale, chacun retrouve sa place et son identité⁴⁷.

La dissimulation du sexe sert donc, dans nombre de cas, à relancer l'action et à surprendre autant les personnages que le public par des coups de théâtre parfois rocambolesques.

La tradition du travestissement au théâtre dans la première moitié du XVII^e siècle trouve son pendant dans la littérature romanesque de tout le siècle. Le roman baroque contribue lui aussi à faire du travestissement un procédé répandu dans la littérature. C'est dans ces intrigues où les récits intercalés font s'entremêler les différents temps du passé

⁴⁶ Par exemple, dans *Célinde* (1629) de Baro, une amante est travestie ; Poliarque s'introduit auprès d'Argenis déguisé en femme dans *Argénis et Poliarque* (1630) de Du Ryer ; dans *Clitandre* (1631), Corneille travestit une femme criminelle ; dans les pièces suivantes, des hommes se déguisent en femme pour passer du temps avec l'être aimé : *Fidèle tromperie* de Gougenot (1633), *Prince déguisé* (1636) de Scudéry, *Agésilan de Cholcos* (1637) de Rotrou ; Molière a lui-même introduit une travestie dans sa seule tragi-comédie *Dom Garcie de Navarre* (1661) ; en 1664, *Les Nicandres* de Boursault sont représentés et mettent en scène, dès le premier acte, une femme déguisée en homme cherchant son amant.

⁴⁷ Jean Rousset, *La littérature*, ouvr. cité, p. 54.

alors que des histoires secondaires viennent prendre le pas sur le récit principal que le travestissement prend place. Souvent construits sur le même modèle, assimilant les mêmes *topoi* narratifs que les œuvres publiées antérieurement, les romans baroques intègrent volontiers à leurs récits les aventures de personnages déguisés. Pour Maurice Lever,

[l]a métamorphose, c'est le mouvement dans les formes. Si elle demeure toujours l'apanage des fées et des magiciens, elle se rencontre aussi dans les fausses identités et les déguisements. Que de jeunes cavaliers sous le froc du pèlerin, que de frêles héroïnes sous l'armure guerrière, que de quiproquos, de malentendus, d'équivoques complaisamment entretenues sous le couvert de la nécessité ! Que de gentilshommes aguichant les galants sous le cotillon d'une soubrette, que d'orphelines pâchées dans les bras d'une jouvencelle qui joue les mousquetaires ! Mais ces métamorphoses ne vont pas au-delà des apparences ; elles ne modifient que l'extérieur des êtres, non leurs sentiments profonds. Le héros baroque ignore les mouvements du cœur. Il se signale, au contraire, par une constance infaillible, au point de paraître inhumaine⁴⁸.

L'intérêt du texte de Préchac est d'user d'un procédé fort d'une tradition, d'en faire l'élément central d'une nouvelle et de mettre en scène les personnages dans un univers galant où les « mouvements du cœur » participent à faire de *L'héroïne mousquetaire* un texte de son temps. En réalité, Préchac tente de répondre au goût du jour mais, selon René Godenne, il ne surpasse pas les attentes, « il se contente de reprendre des schémas d'intrigue traditionnelle, où se retrouvent tous les poncifs romanesques du temps⁴⁹ ». On y retrouve donc « le type de héros parfait », « le travestissement de l'histoire [avec un grand H] » et « l'introduction d'un esprit galant, inspiré de la préciosité⁵⁰. » Toujours d'après Godenne, Préchac fonde sa démarche d'écrivain sur certains principes de la littérature romanesque du début du siècle : le récit de ses histoires est étendu, plusieurs intrigues se

⁴⁸ Maurice Lever, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 32.

⁴⁹ René Godenne, « Présentation », ouvr. cité, p. XI.

⁵⁰ René Godenne, « Présentation », ouvr. cité, p. XI.

croisent et la matière est surchargée⁵¹. D'après ces affirmations de Godenne, il est possible de conclure que *L'héroïne mousquetaire* est une nouvelle qui correspond à l'horizon d'attente d'un public friand de ces histoires, mais qui ne renouvelle pas le genre. De notre point de vue, l'œuvre de Préchac est une nouvelle écrite dans le but de plaire, usant de nombreux procédés qui en font un texte original. C'est d'ailleurs ce que nous tentons de démontrer dans notre mémoire.

Sans doute influencé par des textes qui ont connu un grand succès, Préchac imite certains de ses prédécesseurs qui ont su retenir l'attention du lectorat. Ainsi que le fait remarquer Sylvie Steinberg, d'autres écrivains romanesques ont exploité le thème du travestissement, avant et après lui :

Le thème du travesti n'est pas réservé à la littérature pornographique ou licencieuse. Dans la littérature de l'époque moderne, la conquête amoureuse en habit travesti est un cliché rebattu. Combien de héros déguisés qui séduisent des êtres du même sexe sous une fausse apparence ? Combien de héros qui trompent des êtres du sexe opposé en les plongeant dans le trouble ? Des jumeaux de *La Nuit des rois* aux héroïnes de Marivaux, les personnages qui se travestissent pour séduire recourent à toutes sortes de stratagèmes⁵².

Par exemple, avant Préchac, Honoré D'Urfé a déguisé Céladon en femme pour qu'il puisse accompagner Astrée sans qu'elle ne s'en aperçoive (1607-1627) ; M^{me} de Villedieu a habillé Henriette-Sylvie de Molière en homme séducteur à plusieurs reprises dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* (1671-1672).

⁵¹ René Godenne, « Présentation », ouvr. cité, p. XII.

⁵² Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, A. Fayard, 2001, p. 38-39.

D'ailleurs, entre ce dernier récit et *L'héroïne mousquetaire*, les similitudes sont nombreuses. En effet, certains éléments de la trame narrative se répondent. Ces derniers appartiendraient à un fond romanesque que l'on pourrait qualifier de commun dans la mesure où il est possible d'y faire référence dans une œuvre littéraire sans pour autant établir une filiation claire avec d'autres textes les exploitant. Ces éléments s'inscrivent donc dans une tradition littéraire : ils sont des *topoi*. Or, quand plusieurs *topoi* sont présents dans deux textes différents, écrits par des auteurs distincts, leur filiation s'impose d'elle-même et devient trop évidente pour être de l'ordre du hasard. Entre les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* et *L'héroïne mousquetaire*, des ressemblances de cette nature peuvent être relevées. Par exemple, les *Mémoires* se présentent comme le récit de la vie d'une femme aventurière ; *L'héroïne mousquetaire* met en scène les aventures guerrières et galantes de Christine de Meyrac qui s'échelonnent sur plusieurs mois. Dans la littérature qui met en scène des femmes travesties, la plupart d'entre elles, quand elles ne tentent pas de séduire un homme, quittent la sphère privée qui est le lieu de la solitude, de l'isolement et de l'impuissance pour parcourir la sphère publique où les frontières s'élargissent et où les possibilités d'aventure se multiplient. Également, dans les textes des deux auteurs, l'accumulation des aventures paraît improbable et la justification de certains événements est parfois de l'ordre de l'invraisemblance. Ces évocations ne sont pas sans rappeler l'esthétique baroque qui, même si certains théoriciens de la deuxième moitié du XVII^e siècle la condamnent, se faufile entre les lignes des récits les plus véritables. De surcroît, dans les deux cas, les femmes travesties en homme séduisent des femmes : Henriette-Sylvie courtise une abbesse qui a été autrefois son amie sans que cette dernière ne la reconnaisse ; Christine feint de s'éprendre de la comtesse de Benavidez qui a été son amie lorsqu'elles étaient au couvent ensemble. Dans la littérature d'alors, cette transgression qui joue en même temps sur les terrains de l'amour et de l'amitié est exploitée par nombre d'auteurs. La chercheuse Marianne Legault a d'ailleurs fait une étude éclairante et fort intéressante sur ce sujet⁵³. En outre, dans les deux récits, l'emprunt au genre dramatique est également

⁵³ Plus loin, nous reviendrons sur cette étude et sur les frontières de l'amour et de l'amitié entre femmes dans la littérature : Marianne Legault, *Narrations déviantes. L'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

manifeste⁵⁴. Bien que cette caractéristique ne soit pas un véritable *topos* narratif (il ne s'agit pas réellement d'un élément de la trame narrative), il n'en demeure pas moins que la simple évocation du thème du travesti, à l'époque de M^{me} de Villedieu et de Préchac, appelle le genre dramatique qui marque toujours l'actualité littéraire. Un dernier élément, qui n'est pas non plus directement de l'ordre du *topos*, permet de lier les deux fictions : après avoir assassiné son père adoptif, Henriette-Sylvie rencontre un sanglier qu'elle tue avec un pistolet ; de son côté, Christine en voulant tuer un sanglier, tue son frère qu'elle a pris pour la bête. Singulièrement, les deux héroïnes sont liées par la mort, par le fait d'avoir tué un membre de leur famille, ce qui n'est pas anodin. Elles ont également en commun de savoir manier les armes. En cela, elles dépassent encore une fois leur condition et parviennent à bien représenter le sexe dont elles affichent les marques extérieures.

Il ne fait nul doute que Jean de Préchac s'est inspiré de certains textes qui ont précédé *L'héroïne mousquetaire*, le travestissement étant déjà trop présent dans la littérature pour qu'il soit une nouveauté de l'auteur ; mais est-il possible qu'il ait contribué à donner un second souffle au thème ? Force est de constater qu'après la publication de sa nouvelle, qui fait du travestissement le procédé romanesque principal, plusieurs écrivains vont dans le même sens que Préchac en faisant de la dissimulation du sexe un thème de leurs ouvrages. En 1680, Catherine Bernard publie *Fédéric de Sicile* qui met en scène une fille élevée comme un garçon qui ne se pose pas de véritables questions sur son identité sexuelle avant d'être confrontée à l'amour (l'hétérosexualité est exigée pour sauver la morale) ; en 1683, *La galante hermaphrodite* de François Chavigny de la Bretonnière présente un personnage travesti qui ne dévoile son identité qu'à la fin du texte ; en 1695 l'abbé de Choisy écrit

⁵⁴ Roxanne Roy a démontré dans « De surprise en étonnement. La théâtralité dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* » que Mme de Villedieu théâtralise son écriture en empruntant au genre dramatique. Préchac, de la même manière, a recours à ce procédé. Il fait d'ailleurs explicitement référence au genre de la comédie à un moment phare de son récit, moment sur lequel nous reviendrons. Roxanne Roy, « De surprise en étonnement. La théâtralité dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* » dans *Madame de Villedieu et le théâtre*, Actes du colloque de Lyon (11 et 12 septembre 2008), Biblio 17, n° 184, 2009, p. 227-239.

« Histoire de la marquise – marquis de Banneville » où une femme s'habille en homme et un homme en femme ; également en 1695, « Marmoisan ou l'Innocente tromperie » de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon présente une fille déguisée en garçon, dotée de pouvoirs magiques et qui restaure un royaume ; toujours en 1695, *Les Mémoires de la vie de M^{lle} Delfosses ou le Chevalier de Balthazar* paraissent anonymement ; quant à M^{me} d'Aulnoy, elle exploite le thème dans nombre de textes dont *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas* (1690), *Histoire de Jean de Bourbon, Prince de Carency* (1692), « Belle-Belle ou le chevalier fortuné » (1698) et *Le comte de Warwick* (1703). S'il est ardu de prouver sans l'ombre d'un doute que Préchac a réellement été lu par ces auteurs, nous pouvons néanmoins affirmer qu'il inscrit son héroïne dans une tradition du travestissement littéraire qui perdure à travers les siècles.

1.3 LE TRAVESTISSEMENT DANS LA SPHÈRE SOCIALE

Outre l'influence littéraire à laquelle il est associé, il convient de souligner que le travestissement renvoie à une pratique sociale. Dans la fiction, il est souvent synonyme de liberté, d'ouverture sur le monde, et les conséquences, quand on découvre le stratagème, sont rarement sanctionnées par la justice. Certes, quelques héroïnes paient, et parfois très cher, leur conduite qui va à l'encontre des règles sociales. Mais les peines visent surtout à préserver la morale qui se doit d'être sauve dans les genres narratif et dramatique du XVII^e siècle. Par exemple, Christine, quand elle se travestit pour combattre dans l'armée du roi, accepte le risque de verser son sang sur le champ de bataille, risque auquel tout mousquetaire est confronté. Elle renonce alors au mariage et évolue en suivant les principes d'une liberté réservée aux hommes, c'est-à-dire qu'elle vit une existence aventurière éloignée de la sphère privée qu'elle a tenté de fuir tout au long du récit. Elle meurt d'ailleurs d'une blessure de guerre après avoir pris la décision de passer le reste de ses jours travestie. Sa mort est le prix à payer pour avoir dérogé à la bienséance qui prône l'ordre genré. En bout de ligne, la morale est sauve : elle enseigne aux lectrices qu'un

travestissement, même si le mode de vie qu'il fait miroiter semble attirant, est punissable et que les conséquences sont parfois cruelles.

Dans la société du XVII^e siècle, des moralistes et des policiers veillent à maintenir l'ordre, à sanctionner les actes répréhensibles et à sauver la morale. Les travestissements de Christine dans le texte de Préchac ont un dénouement malheureux qui établit un parallèle entre l'univers fictionnel et le monde des lectrices et qui souligne l'interdit tacite qui accompagne la réalité du changement d'identité. En effet, dans la société d'Ancien Régime, le travestissement fait l'objet d'interdictions et les dictionnaires, dont celui de Furetière, s'emploient à le rappeler : « Il étoit severement desfendu par la Loy de Moyse de se travestir, de prendre l'habit d'un autre sexe⁵⁵. » Le *Deutéronome* est également très explicite à ce sujet : « Une femme ne portera pas un costume d'homme et l'homme ne revêtira pas un vêtement de femme, car celui qui fait cela est une abomination pour Iahvé, ton Dieu⁵⁶. » Ce crime est puni par la justice mais, selon Sylvie Steinberg, ses représentants s'avèrent parfois plus conciliants envers les femmes travesties. Aux yeux des magistrats, leur conduite est légitime puisqu'elles essaient, en revêtant les habits de l'autre sexe pour dissimuler le leur, de nier leur condition et de se rapprocher du statut des hommes ; à l'inverse, les hommes travestis en femmes ont moins droit à la clémence de la justice puisqu'en adoptant une telle conduite, ils acceptent de déroger à la perfection de leur sexe.

Même si le travestissement est considéré comme un crime, les procès intentés contre cette faute et menés devant le Parlement de Paris sont rares. Sous l'Ancien Régime,

⁵⁵ Antoine Furetière, lien cité, page consultée le 18 janvier 2010, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.image.r=fureti%C3%A8re%2C+dictionnaire.f2057.langFR.pagination>.

⁵⁶ « Deutéronome » dans *La Bible. Ancien Testament* (sous la dir. d'Édouard Dhorme), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1956, vol. 1, XXII, 5, p. 573.

seulement une dizaine de cas sont portés en appel⁵⁷. À la fin du XVII^e siècle, après la création de la lieutenance de police de Paris en 1667, certains travestis sont jugés par cette police et non plus par la justice ordinaire⁵⁸. Défilent alors devant le tribunal les suspects emprisonnés d'après le seul rapport de police. Certains sont cependant arrêtés sur ordre du roi à la suite d'un scandale public ou à la suite d'une demande provenant de la famille du travesti qui juge scandaleux ce déshonneur public. Dans ces cas, le lieutenant général de police est le seul à décider des peines, ce qui explique l'arbitraire de celles-ci. De fait, les sentences réservées aux femmes travesties varient selon les cas et leur gravité : la plupart sont libérées après qu'on leur eut fait connaître les risques encourus en désobéissant au lieutenant général de police ; à d'autres, on impose parfois un séjour à la Salpêtrière, la prison de l'Hôpital général, avant la libération ; certaines sont emprisonnées, fouettées ou bannies ; quelques-unes sont même condamnées à mort.

Pour contrer le travestissement, les juristes et les moralistes⁵⁹ prennent appui sur les lois divines et proscrivent le travestissement des hommes et des femmes, même lors des

⁵⁷ « Si l'appel devant le parlement de Paris est exceptionnel, qu'en est-il de la justice de première instance ? Pour Paris, il est impossible, étant donné la masse documentaire, de savoir si le tribunal de première instance du Châtelet, cour du bailliage et vicomté de Paris et siège du présidial, eut à juger de ce genre d'affaires. Par ailleurs, les interpellations de suspects par des officiers du Châtelet n'avaient pas toutes des suites judiciaires. » Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 20-21.

⁵⁸ À la suite de la réforme de la police de 1667, la lieutenance de police est créée pour assurer une meilleure sécurité publique. Le titulaire de la lieutenance (Gabriel Nicolas de La Reynie entre 1667 et 1697) siège au tribunal une ou deux fois par semaine et statue seul, à l'audience de la chambre de police, sur les contraventions rapportées par les commissaires. Ses champs de compétence visent à faire respecter l'ordre dans la société. Par exemple, sont sous sa juridiction les délits portant atteinte à la religion, à la morale, au commerce, à la tranquillité et à la sécurité, etc. En accordant ainsi ces pouvoirs à la lieutenance de police, il est possible de délester la justice ordinaire, qui traite le même genre de délits, mais qui a une structure administrative plus complexe : « [...] une vingtaine d'hommes [...] fonctionnent dans le cadre de la justice ordinaire : juge, procureur du roi, avocat, greffier, huissier, audencier, notaire, commissaire, enquêteur, examinateur, gens de la maréchaussée, geôlier et bourreau. » Michel Porret, « Hervé Piant, *Une justice ordinaire. Justice civile et criminelle dans la prévôté royale de Vaucouleurs sous l'Ancien Régime* », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* [En ligne], vol. 11, n°1, 2007, mis en ligne le 19 janvier 2009, page consultée le 12 février 2010, URL : <http://chs.revues.org/index159.html#authors>.

⁵⁹ Voir par exemple Lambert Daneau, *Traité de l'estat honneste des Chrestiens en leur accoutrement* (1580), Jean Savaron, *Traitté contre les masques* (1608) ; Claude Noiro, *L'origine des masques*,

fêtes, comme les carnivals où l'inversion des codes sociaux est à l'honneur et où tous peuvent changer de rôle ; qu'il s'agisse des maîtres ou des domestiques, des enfants ou des parents, des hommes ou des femmes, chacun prend alors plaisir à jouer l'autre. Mais, comme le fait remarquer Sylvie Steinberg, cette conduite est jugée hérétique par ceux qui imposent les principes moraux : « L'homme qui se déguise tombe dans le manichéisme, car il laisse son corps appartenir réellement au diable et se séparer de son âme⁶⁰ ». Ces derniers ajoutent que le travestissement est une insulte à Dieu parce qu'il mène inévitablement à la débauche. De plus, les policiers surveillent de près les femmes qui ont l'habitude de se travestir lors des fêtes et des carnivals et s'assurent qu'elles n'aient pas l'audace de porter un déguisement pendant les jours ordinaires.

Bien qu'on le proscrive, le travestissement est acceptable dans quelques circonstances, et les théologiens, les juristes et les moralistes admettent dans ces rares cas l'importance de changer son identité. Ils se rangent en cela du côté de saint Thomas qui croit que « les hommes et les femmes peuvent quelquefois se déguiser sans péché, lorsque la nécessité les y oblige, ou pour se dérober de leurs ennemis, ou faute d'habits qui leur soient convenables, ou pour quelques semblables raisons⁶¹ ». La dernière partie du précepte de saint Thomas demeure évasive, mais elle laisse entendre qu'un travestissement motivé par une excuse valable annulerait la prescription du *Deutéronome*. Ceci étant, toutes les femmes auraient une raison valable de s'habiller en homme, c'est-à-dire celle de quitter leur état de sujétion et de faiblesse pour atteindre un statut incontestablement enviable. La doctrine de saint Thomas expliquerait aussi en partie pourquoi les femmes sont jugées moins sévèrement dans ces cas. Évidemment, le travestissement n'impliquant aucun crime

mommerie, bernez et revennez es jours gras de caresme prenant, menez sur l'asne a rebours et charivary (1609) ; Jean-Baptiste Thiers, *Traité des jeux et des divertissements, qui peuvent être permis, ou qui doivent être défendus aux Chrétiens, selon les règles de l'Église et le sentiment des pères* (1686).

⁶⁰ Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 14.

⁶¹ Saint Thomas cité par Sylvie Steinberg dans *La confusion*, ouvr. cité, p. 17.

ni délit (sinon celui de désobéir à la police de mœurs) est souvent plus tolérable, mais il demeure réellement admissible dans certains cas où l'honneur et la vertu des femmes sont en danger. Sara F. Mattews-Grieco, dans le collectif *Histoire des femmes*, a remis en contexte l'importance de la chasteté : « Entre 1500 et 1700, de nouvelles habitudes envers le corps et de nouvelles règles de comportements produisent une valorisation radicale de la chasteté et de la pudeur dans tous les domaines de la vie quotidienne⁶². » Le corps des femmes (surtout les parties inférieures) doit être caché et leur virginité préservée pour le mariage, même si cela doit impliquer un travestissement. Enfin, les femmes ont le droit de revêtir des vêtements masculins si elles sont exposées à la violence d'un père ou d'un amant outranciers ou si elles vivent une situation financière difficile qui pourrait les amener à se prostituer.

Lorsqu'elles sont arrêtées pour ce délit, les femmes tentent évidemment de prouver leur bonne foi et, pour se justifier, elles évoquent parfois les femmes fortes que la tradition littéraire a contribué à faire connaître. Ainsi que le remarque Christine Pascal, « [L]e thème des femmes dites "illustres", "fortes" ou "héroïques" et les compilations qui en rassemblent les biographies exemplaires constituent une des composantes essentielles, bien que très souvent méconnue, de la vie littéraire des XVI^e et XVII^e siècles⁶³. » Publiées sous forme de recueil, ces compilations sont les galeries de femmes illustres. Y figurent les femmes qui ont marqué leur époque par leurs actions vénérables et leur courage exemplaire. Ce genre littéraire, qui a vu le jour au XVI^e siècle, s'affirme réellement comme tel au XVII^e siècle, pendant les premières années de la régence d'Anne d'Autriche. Le modèle de ces femmes admirables aux actions salutaires est repris dans les fictions héroïques et dans les récits de

⁶² Sara F. Mattews-Grieco, « Corps, apparence et sexualité » dans Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, vol. 3, 1991, p. 76.

⁶³ Catherine Pascal, *Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle*, Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », Paris, 20 juin 2003 [En ligne], page consultée le 23 janvier 2011, URL : <http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf>.

vie de saintes. De toute évidence, la femme forte, voire virile, fait partie de l'imaginaire collectif, et les travesties se servent de cette image pour se défendre, pour faire entendre à leurs juges ce qu'ils attendent, leurs conceptions de l'image féminine étant orientée par les *topoi* littéraires et hagiographiques. Ce recours à l'imaginaire contribue certainement à la formation de certains stéréotypes associés aux femmes. En faisant ainsi référence aux actions héroïques des personnages féminins de la littérature, les accusées de travestissement défendent leurs actions et façonnent l'image de la femme forte, véritable modèle de courage et de bravoure, qui a fui sa condition pour s'élever. De la même manière, en s'identifiant aux saintes de la *Légende dorée*, telles Eugenia, Anastasia, Marguerite, Matrona, elles soulignent l'importance de demeurer chastes. C'est le stéréotype de la vierge guerrière qui transparaît derrière leur défense. Elles en font un modèle de référence et soutiennent les valeurs implicites, prédominantes pendant le XVII^e siècle. Cette représentation d'un idéal féminin combine l'héroïsme guerrier que l'on attend de l'homme à la vertu propre aux femmes. Subséquemment, de manière détournée, ces travesties font valoir leurs nobles intentions et contreviennent à l'interdit de travestissement puisqu'elles incarnent à la fois la plus belle qualité virile (l'héroïsme) tout en préservant la plus grande vertu féminine (la virginité). De même, l'héroïne mousquetaire de Préchac affiche ces qualités appartenant aux deux sexes. Bien qu'elle soit une travestie fictive, Christine, par son comportement, ses attitudes, son tempérament, s'apparente de manière indéniable aux femmes travesties de la société du XVII^e siècle.

CHAPITRE 2

LE TRAVESTISSEMENT DANS L'HÉROÏNE MOUSQUETAIRE

En composant *L'héroïne mousquetaire*, Préchac prend position par rapport aux romans baroques, dans lesquels abondent des aventures toutes plus extraordinaires les unes que les autres, et il inscrit son œuvre dans le genre de la nouvelle, caractérisé notamment par un souci de vraisemblance. L'auteur se doit alors de rendre l'histoire de Christine plausible, en dépit de certaines difficultés reliées à l'intrigue centrale du récit. Les justifications du personnage quant à ses choix de se déguiser en homme deviennent autant de moments clefs qui tentent de mettre de l'avant le caractère véritable de la nouvelle. Le recours répété à cette pratique donne de la crédibilité à Christine qui gagne en expérience au fil de ses déguisements, chacune de ses attitudes se devant de respecter la norme genrée. Sa capacité à tenir un rôle n'est alors pas à négliger. Mentir spontanément et maîtriser les lois du genre font partie des défis qui s'imposent à elle. Constamment hantée par la peur d'être reconnue, elle s'improvise comédienne sous le regard du lecteur-spectateur. Ce dernier, connaissant les intentions de Christine et des personnages, jouit d'un statut privilégié. Il assiste en tant que témoin à tous les stratagèmes des acteurs du récit et, du coup, peut prévoir les renversements de situation. Quant à Christine, il la regarde berner autrui et modifier à son gré la vérité. Pour lui, la plupart des relations de l'héroïne sont fondées sur des imbroglios qui donnent parfois lieu à des quiproquos dignes de comédies.

En analysant les raisons qui motivent Christine à faire du travestissement un moyen d'arriver à ses fins, nous tâcherons de mettre en lumière les différents éléments qui justifient son comportement afin de faire ressortir toute la théâtralité présente dans l'œuvre. Comme le souligne Isabelle Billaud dans un article sur le travestissement dans la littérature

du XVII^e siècle, différentes raisons motivent les personnages à revêtir une nouvelle identité :

Dans les textes du XVII^e siècle, la plupart des personnages se travestissent pour se rapprocher de l'être aimé, pour déjouer les obstacles encourus par une séduction a priori impossible, ou, lorsqu'il s'agit d'une femme travestie, pour entrer en compétition avec une rivale, de façon à se venger d'un époux volage ou, plus simplement, pour pénétrer dans la sphère publique ordinairement réservée aux hommes⁶⁴.

De fait, dans *L'héroïne mousquetaire*, Christine utilise le travestissement pour *jouer* sur la scène réservée aux hommes, pour se rapprocher du marquis d'Osseira dont elle est passionnément amoureuse et pour tromper une rivale. Mais Préchac ne s'en remet pas à ces quelques *topoi*, il essaie de dépasser les attentes en permettant à son héroïne de changer d'identité pour fuir, pour voyager, pour manier les armes, pour se divertir et divertir les autres, pour protéger son amour, pour défendre sa réputation et pour donner une leçon.

2.1 UNE COUVERTURE DÉFENSIVE

Afin d'assurer sa sécurité, Christine porte l'habit d'homme pour se composer un nouveau visage. En étant autre, elle parvient à quelques reprises à sauver sa vie et à échapper à la peur qui guette les femmes soumises à l'autorité masculine. La première fois que Christine s'habille en homme, elle fuit le danger. Elle s'éloigne de son père qui menace de la tuer parce qu'elle a elle-même accidentellement assassiné son frère. Le récit est à

⁶⁴ Isabelle Billaud, « “Le masque a déjà pris la place de la figure”. La représentation de l'héroïne travestie dans la littérature romanesque à l'aube des Lumières » dans *Représentations du corps sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », 2007, p. 178-179.

peine amorcé que les événements l'entraînent vers une issue qui fera naître une série de travestissements qui relanceront sans cesse l'action.

À douze ans à peine, aidée de l'abbé Dizeste, un « proche parent du Baron de Meyrac » (HM, 1, p. 14), Christine souhaite quitter le Béarn pour rejoindre l'Espagne dans le but de s'éloigner de son père. Mais l'abbé éprouve des doutes quant à la sécurité de sa protégée : il est conscient qu'elle fuit un danger pour en affronter d'autres. Avant de permettre à Christine de partir, il entrevoit les difficultés d'adaptation auxquelles elle pourrait être confrontée :

Mais l'Abbé qui pendant la nuit avoit fait diverses réflexions sur ce voyage, y trouva des difficultez qui faillirent à le faire changer de resolution ; il prevoyoit bien que la beauté de Christine feroit du bruit dans un pays étranger, ayant à douze ans une taille beaucoup plus avantageuse que les filles de cet âge ne l'ont d'ordinaire ; et c'est ce qu'on estime le plus en Espagne où les belles tailles sont fort rares ; il craignoit d'ailleurs l'humeur libre de cette fille, qui avec des inclinations si différentes des autres personnes de son sexe, auroit bien de la peine à s'accoutumer dans un pays où les femmes vivent avec tant de circonspection [...] (HM, 1, p. 19-21)

C'est entre autres ces inquiétudes rapportées par le narrateur qui amènent Christine à proposer la solution du travestissement. Ainsi, par son déguisement, elle éviterait les dangers inhérents au voyage auxquels les femmes doivent faire face. En évoquant les risques reliés au déplacement et à la confrontation des mentalités, l'abbé tente de protéger Christine. Il n'aborde pas la question du viol directement, mais cette réalité transparaît lorsqu'il fait référence à sa beauté. Les craintes de ce personnage sont légitimes car, dans la troisième partie de la nouvelle, l'héroïne elle-même, malgré la confiance qu'elle acquiert au fil des travestissements, continue à ressentir la peur lorsqu'elle circule dans les rues en habit de femme : « Je [le narrateur] lui ay ouï dire qu'elle [Christine] se croyoit bien plus

en seûreté sous un Habit Cavalier qu'avec une Jupe, parce qu'elle n'estoit point exposée à tous les discours qu'on tient d'ordinaire aux Femmes lors qu'elles sont un peu bien faites, et qui ne laissent pas de faire impression dans leur esprit à la longue. » (HM, 3, p. 44-45)

Pour les femmes qui sillonnent les rues, les dangers sont patents et camoufler les signes de la féminité pour se soustraire à la peur d'être dominées (et à celle de ne pas respecter les principes moraux) en échappant aux regards vicieux est une préoccupation constante.

Inévitablement, les réflexions par rapport à la sécurité des femmes dans *L'héroïne mousquetaire* correspondent à celles qui circulent dans la société de l'époque. Préchac tire profit de ce jeu d'échos en positionnant sa nouvelle par rapport aux réalités de ses contemporaines. Il souligne alors de manière subtile la nature véritable de son récit. En effet, les déplacements et les séjours à l'étranger sont plus risqués pour les femmes que pour les hommes dans la société du XVII^e siècle, raison pour laquelle plus d'une opte pour le port du vêtement masculin en ces circonstances. Mais, parfois, cette protection ne parvient pas à déjouer le regard perçant des plus attentifs. À titre d'exemple, Antoinette Bourignon, une mystique du XVII^e siècle, quitte la Flandre habillée en homme dans l'espoir de se rendre en Italie. Reconnue comme femme à Cambrai par des soldats, elle est conduite chez le maire du village de Blatton où un de ses surveillants tente de la violer. C'est un curé, ébranlé par la foi de la jeune femme, qui la sauve de ce déshonneur. Protégée par un représentant de la religion, Antoinette préserve sa virginité et évite les affrontements avec la justice. Comme elle, d'autres femmes travesties sont démasquées sur les routes, mais celles-ci sont souvent traînées devant un tribunal où elles tentent de prouver leur bonne foi en avouant s'être déguisées pour éviter les atteintes à leur pudeur. Les raisons mentionnées par les femmes qui se déplacent dans d'autres villes devraient permettre au travestissement d'être reconnu comme légitime auprès des autorités policières, compte tenu qu'il vise à préserver l'honneur et la vertu de celles-ci. Cependant, sous l'Ancien Régime,

les femmes arrêtées sur les chemins ont droit à peu d'indulgence, et la plupart sont enfermées à l'Hôpital⁶⁵.

La peur d'être abusée sexuellement est une réalité pour certaines femmes ayant à voyager, d'autant plus que leur tenue n'est pas une barrière infranchissable. D'une part, la robe qu'elles revêtent jour après jour est ouverte, ce qui signifie qu'elle donne accès au corps et ne laisse à celles qui la portent aucune impression de sécurité ; d'autre part, ce vêtement est encombrant et lourd en raison des différentes épaisseurs, ce qui permet aussi de déduire que le confort offert par le vêtement masculin n'est pas à négliger pour celles qui ont à parcourir de longues distances ou qui doivent se déplacer dans les villes. En contrepartie, l'habit des hommes permet plus de liberté de mouvement vu la solidité offerte par l'utilisation du bouton qui lui est réservé. Quant à elle, la robe est attachée avec des épingles, ce qui la fragilise et contraint les mouvements⁶⁶.

Cet habit que certaines femmes enfilent cache les marques de leur identité féminine et sert nécessairement à berner autrui. Or, plusieurs femmes ne parviennent pas à imiter l'autre sexe convenablement puisqu'elles sont démasquées. Leur capacité à bien *porter* le genre masculin n'est pas digne des « performances » des grandes comédiennes. Par contre, dans la fiction, les auteurs reprennent à leur compte le travestissement et permettent à leurs héroïnes de « performer » le masculin naturellement. Par exemple, pour Christine, tenir le rôle d'un homme n'est pas un défi, car son tempérament tend naturellement vers le masculin. Préchac fait un usage astucieux de la théorie des humeurs et du tempérament et rend encore plus vraisemblable le comportement masculin de Christine lorsqu'elle se

⁶⁵ Voir Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 50-51.

⁶⁶ Voir Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime » dans Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Clio et Presses Universitaire du Mirail, coll. « Clio, histoire, femmes et sociétés 10 », 1999, p. 21-53.

travestit. En conséquence, son tempérament, qui est décrit par le narrateur dès les premières pages, est un autre argument en faveur du déguisement :

Elle estoit née avec une passion si violente pour les Armes, qu'elle sceut plutost tirer un fuzil que manier un fuseau ; et dés l'âge de neuf ans elle se servoit de toute sorte d'armes à feu avec une adresse incroyable : elle avoit beaucoup de repugnance à apprendre à lire ; et pour l'obliger à prendre quelques leçons, il fallut luy permettre d'aller deux jours de la Semaine à la chasse. (HM, 1, p. 4-5)

Certainement, Christine a des intérêts plus masculins que féminins, ce qui laisse supposer que l'illusion recherchée en revêtant l'habit du sexe opposé a d'autant plus de chances d'être parfaite. Son déguisement lui permettra de vivre selon les dispositions de sa vraie nature tout en lui ouvrant les portes de la sphère publique.

De ce fait, le costume masculin que l'abbé accepte finalement qu'elle porte pour se rendre en Espagne, en plus de taire les signes du corps, représente une ouverture sur le monde. Habillée comme un jeune écolier, elle accède à une vie qui n'est pas réservée d'office à une jeune fille de douze ans : elle « appren[d] la Langue Espagnole » et « estudi[e] dans l'Université de Saragoça. » (HM, 1, p. 22) Comme le note Linda Timmermans, les femmes du XVII^e siècle sont « [...] exclues du collège et de l'Université⁶⁷ ». De toute évidence, l'auteur tient compte de cette règle sociale puisque le lecteur, au fait des nombreux débats que la question de l'éducation des filles fait éclore, peut entrevoir comme un privilège la possibilité pour l'héroïne de se rapprocher du savoir. Or, au siècle de Préchac, tous ne sont pas d'accord avec cette nouveauté, bien que certains

⁶⁷ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005, p. 98.

défendent l'instruction des femmes. Notamment, les salons littéraires accordent une large place aux mérites des femmes⁶⁸ :

Alain Viala note qu'après avoir connu « une première phase (1610-1650), toute dominée par la prééminence d'un salon aristocratique, l'hôtel de Rambouillet », la vogue des salons, dans une deuxième phase (1650-1665), « devient "fureur" ». *Les Lettres panégyriques aux plus grandes reynes du monde, aux princesses du sang de France, autres princesses et illustres dames de la Cour* (1649) du sieur de Rangouze, les portraits composés à partir de 1656 dans l'entourage ou dans le sillage de M^{lle} de Montpensier, *Les Portraits des plus belles dames de la ville de Montpellier* (1660) de Jean de Rosset, le *Mérite des Dames* (1655) du sieur de Saint-Gabriel, le *Dictionnaire des Précieuses* (1661) d'Antoine Bodeau de Somaize, *Le Cercle des femmes scavantes* (1662) de Jean de la Forge, *La Carte de la Cour* (1663) de Gabriel de Guéret, *Les Éloges des illustres scavantes* (1668) de Marguerite Buffet, *L'Amour échappé* (1669) de Donneau de Visé font état de centaines de mondaines, illustres et moins illustres, dont beaucoup, à des degrés divers, s'intéressent à la vie intellectuelle⁶⁹.

Il est vrai que la fin de la Fronde amène un vent de changement dans la société : « [...] après la Fronde, l'abondance des témoignages laisse supposer que rien n'est plus commun, chez les femmes des milieux aisés, que l'intérêt pour les choses de l'esprit⁷⁰. » Cependant, la culture des femmes demeure timide comparativement à celle des hommes. Préchac profite donc du fait que le costume de Christine lui procure l'occasion de se composer une nouvelle identité pour l'introduire dans un espace dominé par les hommes. Dès les premiers instants du récit, il laisse entrevoir aux lecteurs les possibilités que le travestissement offre à Christine. En effet, ce dernier lui permettra d'accéder à différents aspects de la sphère publique sans que cela ne suscite la controverse.

⁶⁸ Linda Timmermans, *L'accès des femmes*, ouvr. cité, p. 95.

⁶⁹ Linda Timmermans, *L'accès des femmes*, ouvr. cité, p. 95.

⁷⁰ Linda Timmermans, *L'accès des femmes*, ouvr. cité, p. 95.

Finalement, pour Christine, le fait de fuir sa famille lui permet de s'émanciper parce qu'elle s'habille en homme et qu'elle adopte le mode de vie correspondant. Mais elle n'abandonne pas totalement sa condition puisqu'elle demeure sous la tutelle de l'abbé Dizeste. Dans la société d'Ancien Régime, un code social interdit aux femmes de s'affranchir de la tutelle d'un homme. En s'appuyant sur le propos l'abbé Jacques du Bosc, Jean-Paul Desaiève le constate : « *L'Honneste femme* [de l'abbé du Bosc] nous rappelle que, mariée, célibataire, veuve ou religieuse, la femme catholique ne doit jamais s'émanciper d'une tutelle masculine⁷¹ ». À cette liste, nous pourrions ajouter la travestie. Évidemment, notre héroïne, même si elle obtient le titre de mousquetaire, n'échappe pas à ce principe. Sous ses habits, elle demeure une femme ne pouvant aspirer à une liberté totale. Elle se doit alors d'être sous tutelle masculine puisqu'elle met sa réputation en danger en faisant le choix de se travestir. En effet, les moralistes condamnent souvent très rapidement celles qui se cachent derrière les habits d'homme. Au premier abord, ils doutent de leurs bonnes intentions pour inévitablement conclure à la débauche. De la même manière, Christine n'évite pas le risque d'être faussement accusée lorsqu'elle est tentée pour la première fois par l'échappatoire représentée par les vêtements masculins. Mais, elle est aidée et protégée par l'abbé Dizeste qui, si elle est arrêtée, peut la défendre et soutenir qu'elle ne se travestit pas pour se prostituer. Même si elle demeure en partie soumise, la tutelle lui assure la protection de son image. Préchac a donc recours à cette règle pour plaire aux lecteurs, encore friands des principes de bienséance, que le genre de la nouvelle se flatte d'ailleurs de respecter. Également, l'auteur assure la vraisemblance de son récit en ne permettant pas à Christine de s'émanciper entièrement dès les premiers instants de sa nouvelle vie. Il lui fournit plutôt l'occasion d'appivoiser lentement, au gré de ses expériences, les potentialités d'une couverture comme la sienne.

⁷¹ Jean-Paul Desaiève, « Les ambiguïtés du discours littéraire » dans Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes*, ouvr. cité, p. 280.

2.2 AU SERVICE DE LA PATRIE

En plus de protéger sa propre personne, Christine, en devenant homme, peut suivre ses aspirations et défendre son pays en compagnie d'autres hommes. Pendant qu'elle est en Espagne et que tous croient qu'elle est un garçon, elle se voit dans l'obligation de dévoiler son véritable sexe après avoir été blessée pendant un combat entre écoliers. Elle reprend alors les habits de femme jusqu'au jour où sa passion pour la guerre est réveillée par le récit des exploits de Louis XIV relatés dans une lettre de Marmon, un ami mousquetaire : « Christine qui ne respiroit que la gloire, fut si transportée par la lecture de cette fidelle relation, qu'elle en oublia jusques à son sexe, et par une résolution au-dessus d'elle-mesme, et digne d'elle seule, forma le dessein de disputer aux plus braves du Royaume l'honneur de bien servir un si digne Maistre » (HM, 1, p. 121-122). Par ses remarques, Préchac souligne le caractère singulier et exceptionnel de Christine, mais tente aussi de rendre sa conduite vraisemblable. Sa passion pour la fonction de mousquetaire étant plus forte que tout, elle choisit de redevenir homme pour concrétiser ses ambitions : « [...] elle se travestit en cavalier, sans épargner mesme ses beaux cheveux, et accompagnée d'un valet nouveau, prit le chemin de Paris, et se donna le nom de Saint Aubin » (HM, 1, p. 124). En prenant la décision de se travestir pour aller combattre, l'héroïne répond à une aspiration profonde. Elle en oublie jusqu'au contrat social, imposant les attitudes genrées, qui la lie à une manière d'agir et à une façon de penser spécifique à son sexe pour adopter naturellement une posture héroïque. De plus, elle se coupe les cheveux, symbole par excellence de la féminité, ce qui rend d'autant plus crédible son travestissement. Ce geste souligne également la coupure symbolique qui sépare la sphère féminine et masculine. Ici, Préchac semble s'inspirer de l'amazone de la littérature des siècles précédents pour composer son personnage. Il propose alors au lecteur de retrouver un type d'héroïne déjà connu et toujours apprécié des mondains.

Les caractéristiques de l'héroïne guerrière est un *topos* de la littérature du Moyen Âge et de l'Ancien Régime. Mais la fiction et la réalité – réalité dans laquelle certaines femmes jouent aussi le masculin et cumulent les actions glorieuses – se chevauchent rapidement. Selon Georges Forestier, ces femmes masculines auraient des modèles fictifs, car « l'archétype de la femme en costume d'homme (et plus particulièrement de la femme guerrière) n'est pas à chercher dans la réalité [...] mais dans la tradition littéraire⁷² ». Si l'archétype lui-même se trouve dans la littérature, il n'en demeure pas moins qu'entre les femmes réelles et les femmes fictives du XVII^e siècle qui ont porté l'épée des corrélations s'imposent et que les unes s'inspirent des autres. Par exemple, lorsque l'on songe à M^{me} de Saint-Blumont, une frondeuse qui a vécu au XVII^e siècle, comment distinguer l'influence que les héroïnes fictives ont eue sur son mode de vie de sa propre influence sur la littérature ? À cette question, aucune réponse ne semble entièrement satisfaisante, mais il est possible d'établir des parallèles entre ses attitudes masculines dans un monde réel et celles de Christine dans un univers fictif.

Madame de Saint-Balmont est une femme forte parce qu'elle « possèd[e] un cerveau de général d'armée dans un corps féminin⁷³ », qu'elle manie l'épée tel un homme et qu'elle multiplie les prouesses pendant la guerre de Trente Ans. Elle apprend d'abord l'équitation pendant son enfance et, ensuite, grâce aux enseignements de son mari, elle devient un cavalier redoutable. Lorsque ses terres sont pillées par les soldats français, elle prend la décision de former une milice dirigée par un jeune officier réformé et accueille sur son fief les paysans des villages des alentours et les meilleurs artisans de Bar qui travaillent dans ce lieu, libres d'impôt, à condition de servir dans son armée si l'occasion se présente. Madame de Saint-Balmont conçoit donc sur ses terres un « État miniature » respectable, entre autres à cause de sa magnifique écurie. Toujours habillée en homme, sans cacher son identité

⁷² Georges Forestier, *Esthétique*, ouvr. cité, p. 444.

⁷³ Micheline Cuénin, *La dernière des Amazones. Madame de Saint-Baslemont*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 62.

véritable, elle obtient le respect de tous en raison de ses belles actions et de sa vaillance infatigable. À la suite de ses exploits, le gouverneur de Verdun, le marquis de Feuquières, lui voue une admiration équivalente à celle qu'il pourrait accorder à un homme. Il raconte même au roi ses actions et le prie de la laisser diriger une unité basée à Neuville. Le roi accepte, mais Madame de Saint-Balmont décline l'offre, appréciant trop sa liberté. Elle continue cependant à diriger sa propre armée et laisse sa marque dans l'histoire de la guerre de Trente Ans.

Femme forte et héroïque, elle est la figure par excellence de l'Amazone, de la dame de la haute société qui combat. Les femmes nobles des XVI^e et XVII^e siècles qui se travestissent en guerrières font couler beaucoup d'encre. Bien que les champs de bataille ne leur soient pas réservés d'office, certains estiment qu'elles apportent une touche d'élégance à des combats sanglants. Ce modèle de la grande dame combattante est édifié, prisé et diffusé par les moralistes⁷⁴ pendant la régence d'Anne d'Autriche jusqu'à la fin de la Fronde pour appuyer la reine et démontrer que les fonctions habituellement réservées aux hommes peuvent être confiées à une femme. Ainsi, la présence de personnes de sexe féminin dans les milieux politiques, financiers, culturels, guerriers tente de faire naître une nouvelle manière d'envisager les rôles genrés prédéfinis. Selon Isabelle Billaud, qui s'intéresse aux travesties dans la littérature d'Ancien Régime, les textes des moralistes installent un écart entre la représentation de la femme forte et l'image générale de la femme :

⁷⁴ Voir par exemple *Les éloges et vies des reynes, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine, qui ont fleury de nostre temps, et du temps de nos peres. Avec l'explication de leurs devises, emblemes, hieroglyphes et symboles* (1630) de Hilarion de Coste, *Théâtre françois des seigneurs et des dames illustres* (1642) du père François Dinet et *La gallerie des dames illustres* (1642) de François de Grenaille, les deux tomes des *Femmes illustres* (1642 et 1644) de Madeleine et Georges de Scudéry, *La femme héroïque* (1645) du père Jacques Du Bosc, *Éloges des XII dames illustres grecques, romaines et françoises dépeintes dans l'alcôve de la reine* (1646) parus anonymement, *La gallerie des femmes fortes* (1647) du père Pierre Le Moyne.

[...] les écrits des moralistes s'accordent pour pallier les lacunes intellectuelles et les imperfections physiques d'un sexe dépourvu de toute formation relative à la maîtrise des passions et aux « exercices de la Vertu ». C'est pourquoi ces textes se préoccupent de proscrire l'infidélité, l'oisiveté et le culte de la beauté féminine qu'une prédisposition à la modestie viendra, en partie, corriger. Toutefois, puisque les interventions dans la sphère publique et l'aspiration à la singularité sont considérées comme l'apanage des hommes au XVII^e siècle, l'idéal de la « femme forte », caractérisée par ses actions salvatrices et ses qualités martiales, approfondit le contraste entre un modèle héroïque remarquable et le sexe féminin en général⁷⁵.

Madame de Saint-Balmont n'est pas une femme représentant la majorité ; son comportement est influencé par ces écrits des moralistes, visant à inspirer des passions pour les activités normalement dédiées aux hommes, puisqu'elle se distingue nettement des personnes de son sexe et que son image coïncide avec celle de la femme forte dépeinte par ses contemporains. Inspirée par le stéréotype de l'Amazone, elle est fidèle à son mari, même lorsqu'elle doit subvenir elle-même à leurs besoins ; lorsqu'il meurt, elle est une veuve chaste, comme le veut la tradition des Amazones de Scythie⁷⁶ ; et, tout au long de sa vie, elle se fait remarquer par sa vaillance égale à celle des représentants de l'autre sexe. Ayant le courage des hommes, il ne fait nul doute qu'elle peut être considérée comme une femme forte en son temps. Son biographe, Vernon, met d'ailleurs l'accent sur ce statut : « Ayant le cœur martial et la naissance noble, qui l'empêcherait de vivre noblement et en Amazone⁷⁷ ? » Grâce à son titre, Madame de Saint-Balmont peut s'élever au-dessus de la

⁷⁵ Isabelle Billaud, « “Le masque a déjà pris la place de la figure” », art. cité, p. 180.

⁷⁶ De manière générale, les Amazones sont chastes ; les Amazones de Scythie sont des vierges, des veuves et des femmes dont les maris sont partis combattre au front et qui respectent ce principe de chasteté.

⁷⁷ Vernon cité par Frédérique Villemur, « De l'Air ! Les Amazones de Claude Deruet (1588-1660) » dans Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et représentation des Amazones*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008, p. 80, dans *Google Books* [En ligne], page consultée le 2 février 2010, URL : http://books.google.ca/books?id=fFpw8ufGuKMC&pg=PA80&lpg=PA80&dq=%22Ayant+le+c%C5%93ur+martial+et+la+naissance+noble%22&source=bl&ots=AOcFbpgEZG&sig=lvXdZFmL2OZLxjL6xxE28k6Yw8&hl=fr&ei=jyFS8SIZTgsQP6u_zsDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&re

faiblesse de son sexe et, en cela, se rapprocher de la puissance représentée par le sexe masculin. C'est d'ailleurs en raison des privilèges liés à sa naissance noble qu'elle peut revêtir le pantalon sans être injuriée.

Préchac semble suivre le modèle de femme forte élaboré par les moralistes quand il crée la personnalité de son héroïne. Pour Christine, comme pour Madame de Saint-Balmont, multiplier les actions héroïques signifie dépasser l'impuissance du sexe féminin, se surpasser en tant que femme et contribuer à déplacer les catégories de genres. Mais, contrairement à Madame de Saint-Balmont, Christine, qui manie les armes et qui joue le rôle d'un mousquetaire, n'est pas réellement une Amazone, bien qu'elle en adopte les comportements. En effet, la plupart des personnages de la nouvelle ne connaissent pas son secret ; pour eux, il est tout à fait naturel que l'homme qu'elle personnifie adopte le mode de vie qui lui est réservé. Elle est une Amazone seulement aux yeux du narrateur, du lecteur et de certains personnages qui connaissent sa véritable identité. D'ailleurs, dans le récit, elle est décrite comme telle qu'une seule fois, alors qu'habillée en femme, elle vient de défendre des attaques des Turcs le vaisseau espagnol sur lequel elle voyage :

Après que la tranquillité fut rétablie dans le Vaisseau, le Capitaine et ses Officiers qui avoient esté toute leur vie dans cette erreur vulgaire, qu'une Femme n'estoit pas capable d'une action de valeur, furent dans le dernier étonnement de voir le courage et l'adresse de Christine. Ils allerent luy en faire compliment ; mais n'ayant pas des termes assez expressifs dans leur Langue pour marquer leur admiration, ils la regardoient sans luy parler ; et comme les Espagnols sont grands exagérateurs, quelqu'un d'eux l'ayant nommée Reyne des Amazones, un autre le traita de profane et de ridicule, disant qu'elle étoit un Ange descendu du Ciel pour leur defense. (HM, 3, p. 238-239)

C'est son comportement, inhabituel pour une femme, qui est relevé par les personnages et qui lui vaut, pour un instant seulement, l'étiquette d'Amazone. Par contre, pour Madame de Saint-Balmont, cette désignation est appropriée tout au long de sa vie, car elle adopte l'habit et le comportement des hommes, mais affirme une identité sexuelle féminine. Elle devient un modèle avoué de femme forte, la représentation parfaite dépeinte par les moralistes. D'ailleurs, le jugement de valeur qui apparaît dans l'extrait ci-haut, et qui semble être la position de Préchac, montre que les mentalités sont forgées par des idées reçues et qu'il est tout à fait extraordinaire de voir une femme accomplir des actions généralement réservées aux hommes. En cela, Madame de Saint-Balmont et Christine, dans cet extrait précis, méritent toutes deux la reconnaissance pour leur conduite.

Du reste, dans la société d'Ancien Régime, ces femmes guerrières qui arborent une tenue et un comportement masculins sont les seules travesties qui peuvent inspirer un sentiment de respect. Comme elles défendent leur pays, leur apparence masculine est tolérée et leurs intentions estimées. Étant peu nombreuses et provoquant l'admiration, on les décrit souvent à l'image des héroïnes de roman et on se sert de la littérature pour souligner leur bravoure. Mais d'après Sylvie Steinberg, on exploite également la fiction pour offrir des modèles de femmes vaillantes aux lectrices :

La figure de la femme guerrière travestie est aussi un thème de propagande royale qui est développé par les auteurs de roman, au moins depuis le milieu du XVII^e siècle. Différents récits, dont la vogue commence après la parution de la *Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villedieu ont ainsi pu inspirer la conduite de femmes enrôlées dans les armées. Barbin en particulier a publié plusieurs romans, les *Mémoires de Madame de Ravezan* en 1677, les *Mémoires de la vie de la comtesse de M.*, en 1697 précédées des *Mémoires de la vie de Mademoiselle Delfosse* en 1695, faussement attribuées à Le Noble. Ces romans d'héroïnes

travesties mettent en scène des femmes qui s'engagent dans les glorieuses armées du Grand Roi, par soif de gloire personnelle, mais aussi pour servir la France⁷⁸.

Après avoir tiré profit de la plume des moralistes pour encenser un modèle, on utilise la fiction pour aduler la femme qui s'enrôle. Christine ferait donc partie de ses héroïnes qui inspirent aux lectrices un goût pour les aventures guerrières.

Dans le même ordre d'idées, la ferveur patriotique, ressentie tout naturellement par l'héroïne de Préchac, est un noble sentiment qui pourrait aussi être éprouvé par les lectrices. Du moins, cela semble être le message que Préchac adresse à son public. Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, son héroïne rejoint l'armée du roi spontanément, en oubliant les limites imposées par son sexe. En faisant miroiter les avantages d'un séjour au sein des troupes armées, Préchac tente de plaire, tant aux lectrices qu'aux gentilshommes de la cour. Comme les auteurs de son temps, il est au service du roi, il écrit pour lui, il cherche à retenir son attention et celui de son entourage en glorifiant la qualité des actions militaires de son armée. C'est d'ailleurs une louange à Louis XIV, faite par Marmon, qui enflamme Christine et qui la pousse à rejoindre les rangs de l'armée :

Au retour de la dernière conquête de la Franche-Comté, il [Marmon] écrit à Christine le détail de ce qui s'y estoit passé [...] et s'étendit dans cette lettre sur la valeur, la conduite, et les soins de l'Infatigable Louis le Grand, qui efface par des actions héroïques, et connues de toute la Terre, tout ce que l'Histoire nous a laissé des Alexandres, et des Césars, et tout ce que la fable a controuvé de tant de Héros imaginaires, exagérant le bonheur et la satisfaction de ceux qui servent un Monarque si vertueux. (HM, 1, p. 120-121)

⁷⁸ Sylvie Steinberg, « Un brave cavalier dans la guerre de sept ans, Marguerite dite Jean Goubler », dans Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, *Clio* [En ligne], page consultée le 26 janvier 2010, URL : <http://clio.revues.org/index706.html>.

Cet extrait est tiré de la première partie de la nouvelle. Au moment de sa parution, en 1677, la propagande militaire destinée aux femmes fait partie de l'actualité littéraire. Étant donné que Préchac, guidé par son désir d'ascension sociale, écrit pour le roi, son héroïne doit forcément plaire à ce dernier. Le choix du sujet de l'auteur est certes influencé par les intérêts du public, mais il est aussi orienté par l'ambition de l'auteur qui cherche à faire bonne figure à la cour.

De même, Préchac se sert d'un autre aspect propre à la société de son époque pour rendre encore plus crédible son personnage. Au XVII^e siècle, un avantage considérable pour les femmes qui s'enrôlent est d'ordre social. En effet, celles-ci s'élèvent au-dessus de leur condition respective et parviennent à envisager les possibilités d'une vie meilleure : plusieurs femmes n'appartenant pas à la noblesse deviennent soldats afin d'éviter des conditions de vie misérables. L'armée devient un lieu propice permettant de fuir les problèmes financiers et les relations familiales conflictuelles. Certes, champ de bataille rime avec soumission puisqu'il faut répondre à des ordres, mais les femmes déguisées en hommes sont traitées sur le même pied d'égalité que leurs confrères tant qu'elles ne sont pas démasquées, et c'est pourquoi elles prennent souvent la décision de ne pas s'afficher en tant que femmes. Ainsi, elles occupent les mêmes fonctions que les hommes et elles contribuent de la même manière qu'eux à la réussite des troupes, malgré les prétendues limites de leur sexe. D'ailleurs, pour ces femmes enrôlées, l'apprentissage du maniement des armes est un passage obligé si elles souhaitent inspirer le respect. Et aucune d'entre elles ne semble particulièrement contrariée par cette tâche habituellement réservée aux hommes. En fait, l'utilisation de ces instruments de défense, en raison des idées reçues, les oblige à redoubler de prudence afin de ne laisser à aucun moment le coin d'un jupon dépasser lors d'une manœuvre plus délicate. Ces exercices ne sont donc pas ce qui amène leur entourage à découvrir leur vrai visage puisque plusieurs participent à des combats et parviennent à s'illustrer. Par exemple, Jeanne Maillotte participe à la défense de Lille contre les Hurlus en 1582 et Anne de Vaux combat à la bataille de Saint-Antoine à Paris le

2 juillet 1652. À ce titre, il est tout à fait possible d'admettre, sur le plan de la crédibilité, que Christine puisse se travestir, manier les armes, combattre en compagnie d'hommes sans se faire reconnaître. Il s'agit ici d'une stratégie de l'auteur qui s'emploie à évoquer subtilement certaines aventures historiques, et ce, dans le but de satisfaire aux exigences de la vraisemblance. Donc, les aventures de l'héroïne évoqueraient les destinées de certaines femmes de l'époque de Préchac soumises aux préjugés et normes sociales.

Pour ajouter à l'illusion de vérité quant au travestissement guerrier de Christine, la constance de son intérêt pour les armes est mise à contribution. Au fil de ses déguisements, elle demeure fidèle à sa passion pour les armes et à sa volonté de défendre son pays. Même à la fin de la nouvelle, alors qu'elle est en proie à une violente déception, les armes deviennent sa planche de salut, celle qui la mène à la mort pour résorber la douleur causée par un amour perdu. Ayant appris le mariage du marquis d'Osseira, Christine pense mourir :

Si une forte douleur pouvoit faire mourir, je suis persuadé que nostre Heroïne en seroit morte, après le cruel recit qu'elle venoit d'entendre. Mais comme cela ne se pratique plus dans ce siecle, elle reprit un peu de force par les soins du Marquis, et fut ensuite portée dans sa chambre, où cherchant à s'abandonner sans contrainte à tous les mouvements que cette triste nouvelle luy avoit fait naître, elle eut l'adresse de se delivrer des soins importuns de ceux qui l'avoient accompagnée, en témoignant qu'elle estoit sujette à de pareilles foiblesses, et qu'elle avoit appris par sa propre experience, que le repos estoit un remede infaillible à son mal. (HM, 4, p. 234-235)

L'ironie du narrateur par rapport aux textes du Moyen Âge qui mettent en scène des femmes qui meurent de douleur est manifeste. Par cette allusion à une époque révolue, à une manière de faire peu crédible, Préchac se détache ainsi de la pratique du roman et de ses péripéties incroyables et revendique du même coup une appartenance au genre de la

nouvelle, fier de prétendre à la vraisemblance. Mais, dans ce cas précis, l'ironie du narrateur est double puisqu'elle laisse également entrevoir une moquerie de l'auteur par rapport à la morale des femmes qui feindraient la douleur suscitée par les chagrins d'amour. Bien que Christine éprouve les mêmes passions que les hommes en ce qui concerne le domaine militaire, pour Préchac, elle demeure une véritable femme lorsqu'elle est confrontée à ses émotions. Une fois la douleur estompée, elle songe à entrer dans un couvent, ce qui est une attitude fréquente chez les femmes qui tentent de fuir les maux de ce monde⁷⁹. L'héroïne a recours à cette échappatoire maintes fois au cours du récit, notamment pour attendre le marquis ou pour fuir ses ambitions guerrières en rupture avec celles des jeunes femmes de son époque. Cependant, ce choix n'est envisagé que par dépit, car c'est pour le métier des armes qu'elle a encore de l'inclination :

[...] elle aima mieux chercher les occasions de perir glorieusement dans les armes, que de languir dans une condition mal'heureuse, se défiant bien que le souvenir du marquis d'Osseyra iroit peut-estre la troubler dans sa retraite. Elle se dépouilla donc de tout ce que son amour luy avoit laissé de la foiblesse de son sexe, et ayant appris que Louïs LE GRAND avoit ouvert sa Campagne par la conquête de la fameuse ville de Gand, elle continua dans son déguisement et se rendit à son armée avec deux ou trois Volontaires Anglois, qui alloient prendre des leçons de guerre sous ce Grand Maistre. (HM, 4, p. 244-246)

Ce passage de *L'héroïne mousquetaire* est révélateur d'une attitude éloquente de la part de l'héroïne qui est celle de la femme qui *porte* son genre comme elle porterait des vêtements déshonorants. Déçue à l'idée d'avoir laissé la douleur la rendre vulnérable, elle reprend ses esprits et accuse son sexe d'être responsable de son emportement émotionnel. Après s'être dépouillée de toutes les traces laissées par le chagrin, celles lui rappelant sa condition féminine, elle peut reprendre ses activités d'homme et laisser derrière elle ce qui

⁷⁹ Il s'agit également d'un *topos* de la littérature, entre autres étudié par Bernard Beugnot dans *Le discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

symbolise la faiblesse. En dernier recours, son vêtement d'homme lui permet de quitter ce qui représente son sexe pour rejoindre l'armée une nouvelle fois et mourir glorieusement en servant la France.

Tout compte fait, Christine est une de ces femmes fortes de la littérature qui portent les habits d'homme. Du coup, elle revêt le genre de l'autre sexe et devient homme aux yeux des personnages qu'elle rencontre. Telles les autres amazones fictives de la littérature du XVII^e siècle, sa passion est au service de la France puisqu'elle encourage les lectrices à rejoindre les rangs ou, du moins, à éprouver de l'admiration pour l'engagement militaire. Certes, l'avenue menant aux champs de bataille n'est envisagée que par quelques-unes, mais celles qui s'y aventurent méritent, telle Madame de Saint-Balmont, la reconnaissance pour avoir rejeté l'incapacité d'agir et l'oisiveté dont seraient coupables toutes les femmes. Cependant, Préchac, en vantant les actions de l'armée française et en exploitant la figure de la femme forte, tente de plaire au roi et de faire de son œuvre un succès commercial. Ses choix thématiques ne doivent pas être forcément compris comme étant un engagement de l'auteur par rapport à la cause féminine. L'auteur, par souci de vraisemblance, reprend à son compte les représentations populaires des femmes qui circulent à son époque. De fait, le véritable genre de son héroïne est féminin et semble particulièrement synonyme de faiblesse émotionnelle. L'auteur consolide en cela le lieu commun selon lequel les femmes sont inférieures aux hommes⁸⁰. En définitive, le personnage de Christine envoie comme message aux lectrices qu'une femme peut s'affranchir de son oisiveté, mais qu'elle ne peut renoncer à sa nature qui en fait une victime de l'effusion de ses passions.

⁸⁰ Selon la théorie des humeurs, les hommes et les femmes sont clairement distincts. À ce sujet, Cureau de La Chambre, médecin de Louis XIV, est on ne peut plus clair : les hommes sont chauds et secs et les femmes froides et humides. Pour plus de détails, voir notre chapitre 3.2 « Christine de Meyrac, un personnage mesuré ».

2.3 UNE VISÉE LUDIQUE

Dans un autre ordre d'idées, Préchac fait du travestissement un divertissement pour Christine, pour les personnages et pour les lecteurs. Ce principe n'est pas sans rappeler les carnavals où les déguisements avaient pour fonction de distraire mais, comme le rapporte Sylvie Steinberg, des femmes peuvent être tentées de conserver, même quand la fête est terminée, un vêtement qui les amuse : « Certaines femmes arrêtées affirment qu'elles ne se sont déguisées que pour se divertir⁸¹. » Ce jeu autour du costume fait partie des mœurs de la société française du XVII^e siècle et on y a recours candidement pour jouer l'autre, pour imiter ses travers ou pour les reproduire fidèlement. De même, quand Christine enfle un costume de théâtre masculin et qu'elle joue un rôle d'homme, son intention est ludique. Préchac se sert alors d'une mise en abyme afin de faire intervenir, de manière explicite, la théâtralité. Ce procédé qu'il exploite permet de duper les personnages quant à la véritable identité de Christine.

Avant même d'analyser cette pièce dans la fiction, il importe de situer notre lecteur en portant à sa connaissance les principaux développements de la vie de Christine. À la suite de son passage à Saragosse où l'on a découvert son véritable sexe, elle est confuse et refuse tout entretien. Afin ne plus être dérangée par ceux qui la connaissent comme écolier et qui sont curieux de la voir en habit de fille, elle choisit de vivre chez les Ursulines quelque temps. Six mois plus tard, alors qu'elle est toujours enfermée dans son cloître, l'archevêque de Saragosse rend visite aux religieuses pour leur donner sa bénédiction. Pour le divertir, elles décident de lui présenter une comédie interprétée par les pensionnaires. Christine y tient alors le rôle d'un ancien roi d'Aragon.

⁸¹ Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 23.

Dans ce passage de *L'héroïne mousquetaire*, Préchac choisit de faire référence au genre théâtral pour donner le ton à l'extrait qui est d'ailleurs construit autour du quiproquo, procédé comique utilisé dans nombre de comédies. Ici, l'erreur de l'archevêque est risible dans la mesure où il est le premier à vouloir croire à une fausse identité alors que Christine ne tente en aucun moment de le tromper. En effet, elle joue un personnage sur une scène. Le but n'est pas de berner les gens quant à son identité réelle, elle est comédienne au sens strict du terme pour la seule fois du récit. Elle interprète un personnage devant des spectateurs, comme il est de mise de le faire au théâtre. Compte tenu du contexte de représentation, le public ne peut imaginer que ce qui se déroule sur scène est véritable. Pourtant, l'homme d'Église tient à se méprendre : « L'Archevêque, qui avoit veu plusieurs fois Christine Ecolier, la voyant encore vestue en homme, la reconnut d'abord, et d'autant plus facilement, que Christine estant d'une beauté parfaite, et d'une taille singuliere, il estoit difficile de trouver en Espagne des personnes de son air. » (HM, 1, p. 45) L'archevêque confond ici le masculin et le féminin dont les signes sont pourtant bien distincts. Le quiproquo prend alors forme dès les premiers instants de la représentation, mais il se poursuit par-delà la pièce :

La Comedie estant finie, ces bonnes Religieuses, qui s'attendoient à de grands applaudissemens du bon succès de leur piece, furent fort étonnées de voir l'indignation et la colere peintes sur le visage de ce Prelat, qui ayant appelé en particulier la Superieure, avec deux des plus anciennes, leur dit qu'il estoit fort scandalisé, de voir qu'au mépris de leur Regle, et au grand scandale de tant de bonnes Ames qu'il y avoit dans cette Communauté, elles eussent eu la hardiesse d'introduire un jeune homme dans leur Convent, pour luy faire représenter la Comedie avec leurs Pensionnaires. (HM, 1, p. 45-47)

Préchac insère ici des procédés dramatiques dans le genre de la nouvelle pour mettre l'accent sur la théâtralité présente dans l'extrait et pour montrer du même coup que le travestissement auquel l'héroïne s'était livrée au début du récit a des répercussions sur son identité et qu'il pourrait être à l'origine de quiproquos fort embarrassants. Telle une

comédie, un élément déclencheur (ici, l'indignation et la colère de l'archevêque) plonge le lecteur dans le doute quant au sort réservé au protagoniste. Le prélat parvient également à convaincre les sœurs du couvent que « [...] c'est un loup qu'[elles ont] enfermé parmi [leurs] brebis » (HM, 1, p. 48). Crédules, elles reçoivent l'annonce de l'archevêque comme une vérité et font enfermer Christine et Zéraphine Cortès qu'elles croient amoureuse du prétendu garçon. Enfin, l'erreur de l'archevêque est corrigée par Dom Lorenzo qui a reçu Christine chez lui à son arrivée en Espagne, ce qui permet de rétablir la situation et d'éviter tout danger pour Christine. Telle une comédie, la résolution finale du conflit permet de désabuser tout le monde et de provoquer le rire à la fois chez le spectateur (lecteur) et chez les personnages : « On mit en liberté les deux Pensionnaires, qui remercièrent l'Archevesque, et furent les premières à rire, et à se divertir de leur malheur. » (HM, 1, p. 57) Si les conséquences immédiates sont évitées par l'héroïne, il n'en demeure pas moins que cet épisode est capital pour elle. Au moment où elle est prise pour ce qu'elle n'est pas, sa doublure est compromise. Elle est victime de son mensonge car, à partir de ce moment décisif du récit, son identité devient double : en raison du secret de son travestissement, elle porte à la fois le genre féminin et le genre masculin. Pour certains, elle est femme ; pour d'autres, elle est homme. Elle doit désormais passer d'un genre à l'autre en maintenant l'illusion.

Pour d'autres encore, comme pour le marquis d'Osseira, elle joue les deux identités. Évidemment, celui qu'elle aime connaît son secret, il participe lui aussi au cours du récit à la réussite du travestissement. Plus précisément, il doit adapter son comportement et ses paroles selon qu'il parle à la femme ou à l'homme. Il ne peut tenir un langage amoureux en public à une personne qui semble tout avoir de l'homme, sauf si les gens autour de lui partagent le secret. Ce comportement n'est pas sans faire allusion à la comédie des amants qui cachent leur amour au public. Pour parvenir à s'aimer dans l'intimité, ils doivent feindre lorsqu'ils sont en présence d'autres personnes. D'ailleurs, selon Roxanne Roy, « [l]e plus souvent, la passion incite les amants à jouer un rôle et à duper les autres

personnages pour parvenir à leur fin, simulant ce que l'on pourrait nommer une comédie de l'amour⁸². »

Par exemple, dans la seconde partie du récit, les personnages parviennent à tromper un instant un ami du marquis, qui connaît pourtant le secret. Vêtue en Saint-Aubin, Christine délivre le marquis d'Osseira, prisonnier des Français. Extrêmement reconnaissant d'avoir la vie sauve et surtout heureux d'avoir retrouvé sa bien-aimée, l'homme amoureux ne peut s'empêcher de tenir des discours enflammés à Saint-Aubin quand ils sont seuls. Mais le duc de Montalto, inquiet de la disparition de son ami, envoie une cavalerie pour le retrouver. Rapidement, le marquis et Christine sont cernés et le duc démontre à celui qu'il croyait prisonnier toute son affection et sa joie de le revoir :

Il remarquoit cependant, que le Marquis avoit toujours les yeux sur S. Aubin ; ce qui obligea le Duc à luy conseiller d'envoyer ce prisonnier avec les autres, sans se donner le soin de l'observer luy-mesme :

— La vie et la liberté que je dois à sa generosité, dit le Marquis, sont les moindres obligations que je luy ay, et les deux plus foibles raisons qui m'obligeront à partager ma fortune avec luy ; jugez après cela si j'ay raison de le bien traiter.

Ce discours réveilla la curiosité du Duc, il regarda S. Aubin avec plus d'attention qu'il n'avoit fait, et l'ayant un peu examiné, il le reconnut à son tour pour la belle Christine, qu'il avoit veüe à Bruxelles, et dont il sçavoit les aventures extraordinaires. Il en felicita son amy ; et comme il ne luy avoit jamais caché sa passion, il crut qu'ils avoient beaucoup de choses à se dire, et se retira par discretion, feignant d'aller ramasser le débris de sa Cavalerie. (HM, 2, p. 227-229)

⁸² Roxanne Roy, « De surprise en étonnement », art.cité, p. 232-233.

Dans cet extrait le lecteur s’amuse à regarder « performer » les comédiens. Il est complice du jeu qui s’installe. Il voit le marquis d’Osseira, encore à ses premières armes en tant que comédien, s’allier à Christine et faire en sorte qu’elle ne soit pas reconnue par les gardes qui accompagnent le duc. Au grand plaisir du lecteur, le marquis parle à mots couverts – mots qui ont bien entendu une résonance toute particulière pour le spectateur qui en connaît la vraie teneur – pour ne pas dévoiler explicitement la véritable identité de Saint-Aubin mais, comme le duc connaît Christine et son secret, il comprend le trouble de son ami. Même bouleversé, le marquis sait user du bon langage pour ne dévoiler qu’à celui qui est dans la confidence le bonheur qu’il éprouve d’avoir retrouvé celle qu’il aime. Comme il parvient à ne pas la trahir, il contribue à la réussite de son travestissement, même si dans les instants qui suivent ce passage il lui demande d’abandonner son déguisement : « [...] le Marquis [...] consentit enfin qu’elle retournast à son Camp, sous la parole inviolable qu’elle luy donna, de se retirer à Paris incessamment ; de renoncer à un mestier si opposé à son sexe, et de se mettre dans un Convent, jusqu’à la fin de la campagne » (HM, 2, p. 230-231). De toute évidence, le marquis est réticent à laisser Christine exercer un métier réservé aux hommes, mais la complicité qui s’établit entre les comédiens ne laisse en rien présager cette opinion quand ils sont en compagnie du duc. Tels de véritables acteurs, les deux personnages « performant » sous le regard amusé du lecteur qui décode le langage des amoureux. Et ce n’est qu’une fois à l’abri des regards que les masques peuvent tomber et laisser place au naturel, à la vérité.

Le personnage du marquis (ainsi que tous les autres qui désirent aider Christine à réussir sa quête) simule une relation avec le double de celle qu’il aime afin de lui permettre de dissimuler son sexe et de jouer son rôle lorsqu’ils sont en public. Alors, les personnages qui assistent à ces *faux* entretiens deviennent spectateurs puisqu’on joue la comédie devant eux. Pour le lecteur, encore une fois, cette dimension du texte de Préchac lui procure un plaisir avoué, étant dans une position privilégiée : il fait partie des spectateurs qui ne sont

pas bernés. Comme s'il assistait à une véritable comédie, il connaît les détails, les tromperies et peut se délecter des méprises des personnages-spectateurs.

Pour en revenir au jeu théâtral auquel se livre Christine lors de son séjour au couvent, il est possible d'affirmer qu'il est essentiel au récit dans la mesure où il fournit la clef du texte. Selon la théorie féministe de Judith Butler, Christine, en plus de *performer* son propre genre, ainsi que chacun le ferait chaque jour, *performe* le masculin. Dans les deux occurrences précédentes, la notion de « performer » n'a pas la même signification. Lorsqu'il est question pour notre héroïne de *performer* le genre de son sexe, le terme renvoie au sens employé par Butler. Il signifie que Christine affirme son identité de genre en répétant certaines actions acceptées socialement comme étant féminines. Toutefois, quand Christine *performe* le genre contraire à son sexe, elle devient actrice et doit ajuster ses comportements et ses paroles en fonction de la norme genrée masculine. Le sens du mot « performer » renvoie alors à la « performance » théâtrale. Christine est une comédienne qui joue des personnages. Même quand elle reprend ses habits de femme et son identité, elle est piégée : soit elle est prise pour les personnages masculins qu'elle incarne, soit le travestissement devient sa seule issue, donc elle doit multiplier les « performances ». À titre d'exemple, même travestie, Christine doit se déguiser. En effet, lors d'un carnaval, elle tient le rôle d'une femme tandis que son public croit qu'elle est un homme. Ce double déguisement a d'abord pour effet de démontrer au lecteur qu'elle peut jouer le travestissement à un deuxième niveau, donc qu'elle a une disposition particulière pour le jeu et pour être autre qu'elle-même ; en plus, pour Préchac, il est l'occasion de démontrer son savoir-faire et de surprendre le lecteur en dédoublant la théâtralité. Alors que Christine est en train de « performer » Saint-Aubin, elle doit se glisser dans la peau d'une jeune femme sans que personne ne s'aperçoive de son véritable sexe. Les niveaux de jeu se superposent alors pour laisser toute la place à la magie du théâtre.

Au retour de sa première campagne, sous l'apparence de Saint-Aubin, Christine rencontre le baron de Quincy qui la présente à la baronne de Belabre. Saint-Aubin apprécie la présence de ces deux personnes et se retrouve souvent en leur compagnie. Un soir où il est en visite chez la baronne, on propose à cette dernière de se rendre à un carnaval, le lieu par excellence de l'inversion des rôles. En situant l'action dans ce contexte, Préchac accroît nécessairement l'effet théâtral qui prévaut dans le passage puisque ces événements incitent à jouer l'autre :

Quelqu'un s'avisa de dire qu'il n'y avoit qu'à donner un habit de fille à Saint Aubin, qui estoit assez beau garçon pour bien soutenir ce personnage. Ce sentiment fut si généralement approuvé, que la Marquise, sans luy donner le temps de se determiner, le prit par la main, et le mena dans sa garde-robe, où elle luy donna un habit de femme tres-propre, et estant sortie pour le laisser habiller, elle rentra un moment après pour luy mettre un tour de cheveux. Tout cet ajustement se trouva si naturel à son visage et à sa taille, que ces Cavaliers, et la Marquise mesme, ne pouvoient cesser de l'admirer [...] (HM, I, p. 171-173)

Pour s'amuser et pour amuser les autres, Saint-Aubin devient une femme. Aux yeux de ses amis, il est un homme déguisé en femme, alors qu'il est plutôt une femme à part entière. Pour eux, il se donne en spectacle, il est comédien, car il joue un personnage ; pour le lecteur, Christine retrouve sa place dans l'ordre genré, bien qu'il sache qu'elle n'est pas tout à fait elle-même. En réalité, elle joue le rôle d'un homme qui se déguise en femme, ce qui implique que la dimension du jeu demeure et qu'elle doit combler les attentes de son public. Pour le lecteur, le plaisir est double : en plus de voir les personnages se méprendre sur l'identité de Saint-Aubin, il voit Christine « performer » une femme différente. Certes, Christine connaît les codes de la féminité imposés par la société, donc elle a le privilège d'épater par son jeu, cependant son véritable rôle aux yeux de ses amis est celui d'un homme « performant » une femme, et c'est ce qu'elle oublie lorsqu'elle revêt les habits de femme que la baronne lui a prêtés.

Au bal chez monsieur Strasbourg, Christine est dépassée par les différents niveaux de travestissement. Elle oublie son véritable personnage car, lorsqu'elle est invitée à danser par un homme, elle ne démontre aucun malaise, aucun inconfort face à cette activité dans laquelle les femmes excellent au XVII^e siècle ; au contraire, à la surprise de ceux qui l'accompagnent, elle danse à merveille. Dans ce cas-ci, Christine trahit son identité en ne « performant » pas à la hauteur de son talent. Elle aurait dû hésiter lors des premiers pas pour montrer à ses spectateurs qu'elle était réellement un homme qui dansait pour la première fois à la place d'une femme, ce qui aurait d'ailleurs évité leur étonnement quand elle esquisse les premiers mouvements : « [...] la Marquise, et ceux qui l'avoient accompagnée, en estoient dans la dernière surprise. » (HM, 1, p. 174)

Toutefois, malgré la surprise de ses amis, Christine n'est pas démasquée. Comme le fait remarquer Isabelle Billaud, le travestissement dans la littérature sert entre autres à faire oublier les véritables identités et à revendiquer l'égalité des sexes :

En outre, le motif du travestissement au XVII^e siècle devient un instrument privilégié, non seulement pour insuffler dans le quotidien l'improbable et pour dérégler dans la fiction le vraisemblable, mais aussi pour offrir, sur le plan du simulacre, le franchissement de l'enveloppe des corps et la suppression, le temps du récit, des frontières entre les genres masculin et féminin⁸³.

Contrairement à l'auteure de cette citation, nous ne croyons pas que Préchac use du thème du travestissement pour pallier aux inégalités entre les hommes et les femmes, mais qu'il l'exploite ici comme procédé littéraire servant à emmêler les genres de l'héroïne. Dans ce cas précis, les différentes identités du personnage se superposent, et le masculin et

⁸³ Isabelle Billaud, « “Le masque a déjà pris la place de la figure” », art. cité, p. 181.

le féminin se croisent pour créer un nouveau personnage talentueux et admiré. En dansant comme Christine l'aurait fait, la femme qu'elle joue fait oublier Saint-Aubin pour se mettre en évidence en épatant ceux qui croient qu'un homme se cache sous le vêtement féminin. Cette interprétation atténue la frontière entre les genres au sens où, même étonnés, les personnages ne questionnent pas le fait qu'un homme sache danser comme une femme. Pourtant, au XVII^e siècle, la danse est le mode d'expression privilégié du corps des femmes et les bals sont le lieu du dévoilement, comme le rappelle Jean-Paul Desaiwe :

Avec l'équitation, apanage des filles nobles, la danse est le seul langage du corps qui permette à la femme de s'exprimer à l'égal de l'homme et en parfaite complémentarité avec lui, car l'oisiveté obligée des dames s'étend à tous les exercices physiques que les hommes pratiquent devant elles, du jeu de paume au tournoi, pendant qu'elles restent assises à les regarder. Le bal offre donc une occasion unique d'affirmer qu'elles aussi peuvent se mouvoir, et avec grâce, vivacité, entrain ou emportement⁸⁴.

Préchac connaît bien ce code et le transpose directement dans ce passage. En effet, ceux qui auraient dû deviner que seule une femme peut danser de la sorte sont totalement hypnotisés par la « performance » au point qu'ils en oublient cette règle sociale. Pour l'auteur, c'est le moment d'inviter le lecteur à renoncer, le temps de ce passage, aux distinctions sociales habituelles pour se laisser porter par la valse de l'interchangeabilité des identités.

En somme, certains travestissements de Christine servent aux divertissements des personnages du récit et des lecteurs. Leur fonction est donc par moment ludique et le rôle de l'héroïne se rapproche encore un peu plus de celui de la comédienne. Si elle ne joue

⁸⁴ Jean-Paul Desaiwe, « Les ambiguïtés du discours littéraire » dans Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes*, ouvr. cité, p. 301.

qu'une fois sur une scène pendant le récit, il n'en demeure pas moins qu'elle persiste comme actrice au fil des changements de costumes, car elle doit faire croire à son jeu pour éviter d'être reconnue. Même lors des travestissements sérieux, la dimension du *jeu* demeure sous-jacente à la « performance ».

2.4 AU NOM DE L'AMOUR

Bien que le récit de Préchac relève de l'esthétique de la galanterie, où le sentiment amoureux occupe une large part, Christine est « la personne du monde qui [a] le moins de penchant à l'amour » (HM, 1, p. 69). Elle est donc une héroïne paradoxale puisqu'elle évolue dans un univers galant, mais qu'elle refuse, dans les premières pages de la nouvelle du moins, les avances de tout prétendant. En distinguant son personnage des autres héroïnes galantes, Préchac tente de moderniser sa nouvelle et de prendre une distance par rapport à ce qui est convenu. Bien entendu, les attentes du public sont comblées, car Christine se laisse séduire par le marquis d'Osseira, mais l'auteur les déplace en introduisant un personnage plus touché par les armes et la guerre que par l'amour. Cela donne un caractère singulier au personnage et à l'intrigue, ce qui n'est pas sans rappeler les principes mêmes de la poétique de la nouvelle qui tente de renouveler sans cesse ce qui est donné à lire à un public attiré par la nouveauté. En effet, comme le souligne Roxanne Roy, « [l]a nouveauté du sujet traité dans les nouvelles et le divertissement que le lecteur devrait prendre à la lecture de ces histoires récentes ou du temps les distinguent encore du roman⁸⁵ ». Quant à Christine, sa relation avec le marquis est à l'image de son sentiment premier à l'égard de la passion amoureuse : soumis aux aléas des campagnes militaires, les deux personnages sont perpétuellement séparés et leur mariage sans cesse reporté. Pendant que l'héroïne et les troupes de Louis XIV gagnent du terrain, le marquis et l'armée espagnole reculent. Cette représentation politique est un symbole des amours des deux personnages : dès qu'ils se

⁸⁵ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 36.

retrouvent, ils doivent s'éloigner. Les différents travestissements de Christine quant à eux ponctuent leurs retrouvailles ou leurs séparations. À plusieurs reprises, elle se déguise, soit pour fuir le marquis, soit pour s'en rapprocher. Il s'agit là d'un procédé narratif exploité par Préchac pour faire progresser l'action et, à chaque fois, mettre en lumière les habiletés de l'héroïne relativement à la « performance » de ses travestissements.

La première fois qu'elle a recours au travestissement pour des raisons amoureuses, l'habit d'homme est une échappatoire à une déception. Avant qu'il ne devienne la seule issue possible à son chagrin, Christine est résolue à abandonner sa carrière dans les armes et à attendre le retour du marquis pour concrétiser leur amour par les liens du mariage. Mais avant de venir rejoindre celle qu'il aime, le marquis est piégé par la comtesse de Benavidez. Amoureuse de lui, cette dernière le trompe en lui confiant que la fidélité de Christine n'est pas irréprochable. Sans plus attendre, le marquis écrit une lettre à l'héroïne dans laquelle il lui annonce, sans justification, leur rupture. Au désespoir, Christine abandonne son projet de mariage et ne sait plus quel avenir envisager :

Tantost elle vouloit retourner en son pays, un moment après elle ne le vouloit plus, en ayant reçu depuis peu un secours considerable, et ayant demandé le consentement de ses parens pour épouser le Marquis : ce qui ne serviroit plus qu'à luy attirer les médisances d'une Province où l'on aime naturellement à parler du prochain. La vie Religieuse ne l'accommodoit pas non plus, et n'en trouvant pas, après mille reflexions, de plus conforme à son humeur et à son inclination que celle de la guerre [...]. (HM, 2, p. 152-153)

Elle prend finalement la « résolution de passer sa vie dans les Armes » (HM, 2, p. 152-153) et se joint à l'armée du roi qui est aux portes de Valenciennes. Ce choix respecte l'intérêt premier du personnage, dont l'humeur est constante et la passion pour la guerre toujours vive. Revenir en arrière n'est pas une issue convenable pour Christine, ni même choisir la vie religieuse, qui est pourtant la solution féminine habituelle, car ce serait

fuir sa vraie nature. Retourner en Béarn signifie renoncer aux armes, celles qui ont assassiné son frère par erreur ; passer sa vie dans un cloître serait sacrifier sa liberté, celle que les femmes ne peuvent habituellement connaître, pour se mettre au service de Dieu et ainsi nier son essence profonde. Manifestement, la vie dans les armes est son seul moyen d'échapper à son chagrin d'amour et son enrôlement revient dans le récit comme un *leitmotiv*. Tout comme le travestissement, son engagement militaire est un élément qui structure le récit et qui symbolise la personnalité de l'héroïne, une femme forte cachée sous une armure. Préchac s'en sert assurément pour introduire le travestissement, puisque Christine, tel que nous l'avons mentionné⁸⁶, n'est pas une Amazone assumée. Elle préfère cacher son identité lorsqu'elle accomplit des actions réservées aux hommes pour ne pas entacher la morale et pour respecter les lois sociales associées à chacun des sexes.

L'auteur utilise aussi l'intérêt de Christine pour l'armée afin d'étonner les lecteurs. Qu'elle y retourne sans arrêt ne surprend guère, car son tempérament l'y enjoint, mais que Préchac s'en serve régulièrement pour repousser ou annuler certaines actions qui devaient avoir lieu, comme le mariage de l'héroïne, déjoue les attentes et crée des revirements de situations permettant de nouer davantage l'intrigue. Elle quittera d'ailleurs les armes à nouveau pour vivre sa passion avec le marquis, mais elle ne se mariera jamais et mourra en faisant ce qu'elle aime. Son amour pour la patrie est exemplaire bien qu'elle tente à plusieurs reprises de chasser le naturel pour se conformer aux volontés du marquis qui la prie d'enlever l'habit d'homme et de ranger ses armes. Même si elle est amoureuse, Christine ne peut renoncer à son désir de combattre.

Tout comme celle qui se travestit pour se rapprocher du marquis, Saint-Aubin utilise le vêtement pour cette même raison. En effet, il *se travestit* en Christine au nom de l'amour. Dans la troisième partie, alors qu'il est à la campagne avec la duchesse de ***, il rencontre

⁸⁶ Voir la partie 2.2 : Au service de la patrie.

un Espagnol en route vers Paris qui porte des lettres du marquis destinées à l'héroïne. Saint-Aubin essaie d'obtenir ces lettres en se faisant passer pour le frère de Christine, mais le domestique du marquis a reçu l'ordre de les remettre en mains propres à la destinataire. Il reprend donc sa route vers Paris avec les lettres. Sur ce, Saint-Aubin quitte très rapidement la campagne pour arriver à Paris avant l'Espagnol : « Il ne manqua point de se rendre dans le Lieu où il sçavoit que le Marquis luy adresseroit ses Lettres. Il jugea même qu'il seroit à propos de prendre un Habit de Fille, de peur que cet incrédule Espagnol ne fît encor difficulté de luy remettre son Paquet. » (HM, 3, p. 101-102) Christine, guidée par son amour, reprend les habits de son sexe et redevient une femme pour recevoir les déclarations d'amour du marquis et les apprécier à leur juste valeur.

Ce jeu auquel elle se livre, c'est-à-dire celui de changer d'indenté à son gré, est à l'image d'une pratique courante chez les femmes travesties sous l'Ancien Régime. La plupart d'entre elles prennent les habits d'homme sporadiquement dans un but précis et redeviennent elles-mêmes après coup. Cependant, leurs motifs sont rarement amoureux. Contrairement à ce fait social, Préchac insiste, dans la représentation littéraire, sur des préoccupations de l'ordre de la sensibilité qui répondent au goût des lecteurs pour l'esthétique de la galanterie. En cela, Christine s'éloigne des véritables travesties, mais son comportement se rapproche des intérêts du public et gagne sa sympathie. Préchac ne perd jamais de vue son objectif : il séduit le lecteur en répondant aux impératifs ponctuels du récit, c'est-à-dire en exploitant le sujet amoureux par le biais du travestissement.

Dans ce cas-ci, force est de constater que Christine s'habille en femme pour recevoir les lettres du marquis, pour les lire et pour y répondre. Ces activités sont de l'ordre du privé, de l'intime. Elle peut donc, à l'abri des regards et des exigences sociales, enlever son masque et vivre les émotions inspirées par l'amour. Pour une des rares fois du récit, il est possible pour eux de s'aimer sans obstacles. Par le biais d'une correspondance, leur amour

s'affranchit des barrières imposées par la distance et s'épanouit. En cela, le changement de vêtements de Christine et, par extension, son changement de sexe ne sont pas anodins. En devenant une véritable femme, l'héroïne vit son amour *convenablement* pour l'époque. Elle le concrétise comme il se doit, c'est-à-dire de manière hétérosexuelle. Ce moment, qui laisse entrevoir la possibilité d'un amour vécu dans les liens du mariage, se déroule selon la bienséance et respecte les conventions d'une relation entre un homme et une femme.

Une fois son billet rédigé, « Christine renvoya l'Homme du Marquis, apres luy avoir donné cette Réponse, et reprit en suite son Habit de Cavalier, et son Nom de Saint Aubin. » (HM, 3, p. 108) Le sujet amoureux se clôt par l'envoi de sa réponse et Christine peut reprendre les habits d'homme sans qu'aucune allusion à l'homosexualité ne soit relevée. En permettant à son personnage de changer de vêtements à un moment où ses sentiments envers le marquis s'expriment clairement, Préchac respecte les principes de la morale et met en scène une femme qui s'émeut en lisant les lettres d'amour d'un homme épris d'elle. Si Christine n'avait pas été consciencieuse et qu'elle n'avait pas changé de vêtements à ce moment du récit, le narrateur aurait continué à faire référence au personnage en utilisant les marques du masculin (pronoms personnels, déterminants, adjectifs masculins, etc.). C'est à la lecture des énoncés du narrateur que la confusion aurait pu naître chez le lecteur et que les sous-entendus homosexuels seraient devenus explicites. Préchac respecte la bienséance, mais il est aussi possible d'envisager ce passage comme étant une critique à l'endroit des mœurs, intolérantes envers les déviances sexuelles ou les allusions homosexuelles, si anodines soient-elles.

Ceci étant, dans *L'héroïne mousquetaire*, en raison de la double identité de Christine, l'ambiguïté homosexuelle pactise avec l'interdit et fait rebondir l'action en contournant le commandement de l'hétérosexualité. Par contre, dans tous les cas, l'ordre normal est rétabli quand le secret de Christine est révélé. Ce procédé littéraire n'est pas unique au texte de

Préchac. Dans la littérature de la fin du XVII^e siècle, le personnage travesti revient fréquemment, et les auteurs, en plus de jouer sur l'ambiguïté de l'identité, mettent parfois en scène l'illusion de l'homosexualité. En fait, c'est l'interdit homosexuel qui conduit chacune de ces histoires dans lesquelles la morale est toujours sauve, comme le souligne Marianne Legault : « Le Grand Siècle demeure avant tout une période littéraire mettant en scène la relation (amoureuse) hétérosexuelle. Pour le personnage féminin, il s'agit souvent de la seule relation satisfaisante à lui être octroyée et, surtout, à être digne d'intérêt littéraire. Toute relation qui n'épouse pas ce schéma hétéro-relationnel sera bien sûr secondaire, voire même marginale⁸⁷. » Il n'en demeure pas moins que quelques textes (comme *L'Astrée* et les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*) mettent en relation un travesti et un autre personnage du même sexe dans des situations où la séduction homosexuelle est explicite. Lors de ces épisodes, un retournement de situation condamne inévitablement cette pratique pour ne pas laisser croire à un encouragement à commettre un crime. Dans *L'héroïne mousquetaire*, plusieurs événements font écho à ce *topos* narratif, mais nous nous attarderons seulement aux épisodes les plus significatifs.

Le premier cas, situé dans la première partie du texte, repousse les limites de l'ambiguïté. Préchac transpose dans son œuvre les codes sociaux relatifs à l'orientation sexuelle pour en faire un usage littéraire et confronter son héroïne à des situations équivoques. Une complicité s'installe alors entre le lecteur et le narrateur puisqu'ils sont les seuls à relever le quiproquo. À nouveau, la théâtralité dont *L'héroïne mousquetaire* est empreinte s'active sous l'effet du procédé de l'ironie dramatique. De fait, le lecteur avisé assiste à la comédie et se rit du quiproquo provoqué par le rapprochement de deux personnages de même sexe. Dans ce passage, Christine est déguisée en Saint-Aubin et suit l'armée du roi en Flandres pendant la campagne de la prise de Limbourg. Détachée à

⁸⁷ Marianne Legault, « Madeleine de Scudéry et la résistance à l'amour : Un schéma d'amitié au Grand Siècle », dans Annye Castonguay, Jean-François Kosta-Théfaine et Marianne Legault (dir.), *Amour, passion, tragédie, volupté. Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Séguier, 2007, p. 99.

Maastricht pour exécuter une stratégie militaire, elle est hébergée chez monsieur le maréchal d'Estrade. Ce dernier habite avec sa femme et Rachel, la sœur de celle-ci, qui se dévouent toutes les deux pour bien accueillir leur invité. Tous les jours, elles participent avec Saint-Aubin à des jeux d'esprit « [...] où l'on impose une peine à celui qui manque » (HM, 1, p. 144). Le maréchal d'Estrade se joint parfois à eux et, « [...] lors que sa femme fai[t] une faute au jeu, il ne manqu[e] jamais de luy donner pour peine de baiser le Mousquetaire » (HM, 1, p. 144-145). Ici, le lecteur relève l'écart de conduite, car il est témoin du jeu et sait que ce sont deux femmes qui s'embrassent. Ceci provoque la surprise parce que les deux femmes franchissent les limites, leur réputation est en jeu, surtout celle de l'héroïne qui laisse les gens de son entourage se méprendre. De plus, le comportement du maréchal est tout aussi étonnant puisqu'il jette lui-même sa femme dans les bras d'un autre homme. Il avoue d'ailleurs, à plusieurs reprises, « [...] qu'il excuseroit une infidélité à une femme qui l'auroit faite pour un homme de si bonne mine » (HM, 1, p. 145). Évidemment, la femme du maréchal devient amoureuse de Saint-Aubin, mais c'est sa sœur qui en est la plus éprise. Conscient que les deux femmes se disputent son amour, Saint-Aubin essaie d'être le plus discret possible, mais son détachement n'empêche pas Rachel de lui tendre un piège pour l'obliger à l'épouser. En fait, elle dupe son oncle et son frère en leur disant qu'elle a donné sa virginité à Saint-Aubin qui lui a promis de l'épouser. Elle ajoute craindre désormais qu'il s'en aille sans tenir sa promesse, ce qui la pousse à se servir d'une ruse pour le piéger : « Rachel, aveuglée par la violence de sa passion, leur dit que le seul moyen infaillible de réussir, estoit de les surprendre couchez ensemble, et de l'obliger à l'épouser de gré ou de force » (HM, 1, p. 163). Rachel exécute son plan, pendant que ses parents attendent derrière la porte de la chambre. Alors que Saint-Aubin dort, elle se glisse nue auprès de lui :

Saint Aubin voulut sortir du lit, et ne fut retenu que par le bruit que faisoient l'oncle et le frere en entrant dans cette chambre chacun un pistolet à la main. S'estans approchez du lit, et ayant levé le rideau, ils aperceurent, avec une extrême surprise les deux Amans faits l'un comme l'autre ; et Rachel, qui avoit déjà reconnu qu'elle n'aimoit qu'une femme en la personne de ce beau Mousquetaire,

estoit dans un si profond étonnement, qu'elle avoit de la peine à en revenir. (HM, 1, p. 165)

Cette scène fait clairement référence à une intimité homosexuelle entre femmes, mais la surprise des personnages lorsqu'ils constatent que Saint-Aubin est une femme lève le voile sur cette situation équivoque. L'ordre normal est alors rétabli par le principe de « l'hétérosexualité obligatoire⁸⁸ », théorisé par Adrienne Rich, qui dicte les relations amoureuses au XVII^e siècle. Préchac respecte ainsi la règle morale et n'outrepasse pas la limite.

Nous remarquons aussi toute la théâtralité de ce passage qui débute par un complot élaboré par Rachel. D'abord, la mise en scène réserve une place de choix pour les spectateurs : ils sont aux premières loges quand ils « lèv[ent] le rideau » qui cache la scène, c'est-à-dire le lit. De plus, l'aspect visuel associé à cette scène n'est pas laissé au hasard puisque les membres de la famille de Rachel « aperç[oi]vent » deux corps féminins nus allongés l'un contre l'autre. L'image est saisissante pour un lecteur mondain du XVII^e siècle, mais il ne peut pourtant s'empêcher de rire du revirement de situation, qu'il anticipait, mais que Rachel et sa famille n'avaient pu prévoir. De son côté, Rachel tient le premier rôle, celui de la femme séductrice, aux côtés de Christine, elle-même en train de jouer la comédie. Comme cela est souvent le cas dans le théâtre du XVII^e siècle, chacun trompe l'autre et s'installe un quiproquo qui menace d'entacher la morale. Enfin, un renversement de situation final, procédé grandement exploité par les auteurs dramatiques, permet de découvrir la nature du quiproquo et de rétablir la situation. En découvrant une femme sous les habits d'homme, chacun revient à sa place et cesse de jouer : Saint-Aubin est maintenant envisagé comme un personnage et Rachel ne peut qu'avouer son mensonge

⁸⁸ « [...] *heterosexuality may not be a 'preference' at all but something that has to be imposed, managed, organized, propagandized, and maintained by force* ». Adrienne Rich, « Compulsory Homosexuality and Lesbian Existence », dans Henry Abelove, Michèle Aina Barale et David M. Halperin (dir.), *Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, p. 238-239.

et renoncer à son amour pour Christine travestie. Si aucune réaction de la part des membres de la famille de Rachel n'est relevée par le narrateur, celles des acteurs principaux sont dignes d'une comédie. En effet, celles qui sont sous les feux de la rampe et qui devraient être en contrôle de la situation sont les premières stupéfaites. Dans ce cas, ce sont les réactions des comédiennes et non celles des personnages qui sont relevées et qui créent l'effet comique : « [...] Rachel [...] estoit dans un si profond étonnement, qu'elle avoit de la peine à en revenir » ; « Saint Aubin fort confus de cette aventure, les pria instamment de luy garder le secret, leur disant qu'il y alloit de sa fortune, et leur faisant mesme entendre qu'il s'en vengeroit s'ils en usoient autrement » (HM, 1, p. 165 et p. 166-167). Pour faire part de la réaction de Christine aux lecteurs, le narrateur continue d'utiliser le nom de Saint-Aubin pour la désigner, mais une fois le drap du lit levé, ce nom fait référence, autant pour les lecteurs que pour les personnages de la scène, à un simple personnage. C'est donc la réaction sincère de Christine qui est mise à nu et son vrai visage qui est dévoilé aux autres. De son côté, Rachel abandonne également les traits de son personnage, trop surprise par la découverte d'un corps féminin allongé près du sien.

Un autre moment du récit joue sur l'ambiguïté homosexuelle et plus précisément sur la relation amicale entre femmes. Dans la seconde partie de la nouvelle, Christine retrouve les habits de son sexe alors qu'elle s'est retirée auprès de la duchesse d'Arschot pour fuir le sentiment amoureux qui ne lui cause que de l'infortune. Comme la duchesse est une dame respectée, elle est « visitée de toutes les personnes les plus considerables de Lisle » (HM, 2, p. 70). Christine revoit donc la marquise de Belabre (un personnage croisé auparavant dans le récit) qui la reconnaît comme étant Saint-Aubin. Convaincue que Christine est cet aimable cavalier déguisé en femme, elle dévoile à la baronne de Saint-Sauveur la supercherie qu'elle croit avoir pénétrée. Cette dernière, en essayant de percer le mystère du déguisement, remarque la bonne mine de Christine et devient amoureuse de celui qu'elle croit habillé en femme :

Elle le trouvoit si aymable, et elle avait tant de plaisir à le considerer, qu'en peu de temps elle s'aperceut que sa curiosité avoit eû un autre effet que celui qu'elle en attendoit, puis qu'elle l'avoit engagée insensiblement dans une passion pour Saint Aubin, laquelle estoit déjà si forte, qu'elle sentoit bien qu'elle n'en estoit plus la maîtresse ; et dans l'empressement où elle estoit, de lier une amitié particuliere avec cette charmante personne, elle chercha les occasions de la voir, et de luy parler souvent [...]. (HM, 2, p. 75-76)

Le procédé de la méprise sur l'identité permet ici à Préchac de franchir la frontière interdite en mettant en scène une femme passionnément amoureuse d'une autre femme. Le lecteur agit encore une fois à titre de témoin des aléas identitaires de Christine. Pour lui, cette situation est on ne peut plus ironique, car l'apparence de Christine ne cherche pas à leurrer quiconque. La baronne est aveuglée par sa passion et ne parvient pas à décoder les signes, pourtant apparents. Même l'héroïne se fait prendre puisqu'elle interprète les comportements de la baronne comme des démonstrations d'amitié et y répond avec affection, ce qui consolide leur liaison. Indubitablement, la baronne voit dans la réponse de celle qu'elle aime un témoignage de sa passion :

Après mille combats où l'amour, la pudeur, l'emportement, et la retenue se disputèrent inutilement l'avantage, l'ayant un jour trouvée seule, elle se hazarda de luy dire, qu'elle n'avoit jamais connu une personne qui meritast si bien d'estre aymée, ajoutant, que si le Ciel l'eust fait naistre d'un sexe different du sien, elle auroit bien eu de la peine à se défendre d'une foiblesse pour une personne si aymable. Christine ne songeant à rien moins qu'à l'amour, crut que ce discours estoit un effet de son amitié, et luy témoigna qu'elle luy estoit fort obligée de sa bonne volonté, l'assurant qu'elle tâcheroit d'y répondre par toute la tendresse dont elle pourroit estre capable. (HM, 2, p. 77-79)

Cet extrait démontre bien le trouble relatif au véritable sexe de Christine qui provoque une situation dans laquelle les sentiments amicaux et amoureux se superposent, entraînant ainsi un malentendu entre les personnages quant à la nature de leurs rapports. La confusion est même maintenue par le narrateur qui joue avec l'ambiguïté des termes

« amour » et « amitié » afin d'installer chez le lecteur, complice de la méprise des personnages, un doute par rapport à la relation qu'entretiennent celles qui sont bel et bien deux femmes pour lui. Comme l'a démontré Marianne Legault dans son étude de l'amitié féminine dans *L'Astrée*, ces deux termes peuvent parfois se recouper : « En premier lieu, il est vrai que, reflétant la tendance lexicale des romans sentimentaux de l'époque, le sens du mot "amitié" dans *L'Astrée* est plutôt flexible. Ainsi, il est très souvent employé pour désigner l'amour⁸⁹ ». Dans l'extrait de *L'héroïne mousquetaire*, ce double sens est également présent et contribue à entretenir une situation ambiguë qui laisse envisager un amour homosexuel. La baronne est réellement amoureuse d'une femme, elle ne connaît pas l'image de l'homme, elle n'a même jamais rencontré Saint-Aubin. Et lorsqu'elle embrasse Christine, à deux reprises (HM, 2, p. 79 et p. 93), le geste qui est provoqué par l'amour n'est pas anodin pour le lecteur qui est le spectateur de cet amour entre femmes. Il est même un acte répréhensible puisqu'il s'agit là d'un « crime contre nature » au XVII^e siècle. Par contre, pour Christine, qui n'a pas d'intérêt particulier pour l'amour en général et dont les relations amoureuses sont nécessairement orientées par l'hétérosexualité, ces embrassades ne sont que des démonstrations d'amitié. Même lorsque la baronne veille tard un soir chez la duchesse d'Arschot et qu'elle provoque l'occasion de partager le lit de Christine, celle-ci n'y trouve rien à redire et dort profondément toute la nuit, ce qui met en colère la baronne qui ne comprend pas pourquoi un homme ne répond pas à ses avances et dédaigne ses charmes.

Christine et la duchesse d'Arschot découvrent l'erreur de la baronne à la lecture d'une lettre écrite de sa main et adressée à Saint-Aubin : « *Pour vous, je vous conseille de continuer un déguisement qui vous convient si bien, ayant déjà la modestie du sexe dont vous portés l'habit ; il ne faut pas desespérer que le Ciel connoissant son erreur, ne vous oste le peu qui vous reste du vôtre.* » (HM, 2, p. 101, en italique dans le texte) Dans son billet, la baronne laisse entendre qu'une intervention du « ciel » pourrait permettre à Saint-

⁸⁹ Marianne Legault, *Narrations déviantes*, ouvr. cité, p. 51.

Aubin de devenir réellement une femme en plus de posséder ses qualités. Ce changement de sexe miraculeux serait l'effet de son attitude qui est celle d'une femme. Ces propos confirment le fait que l'héroïne parvient à adopter les deux genres, qu'elle est une bonne comédienne qui sait parfaitement tenir son rôle : elle est à la fois féminine par sa « modestie » et masculine quand elle est vêtue en homme et qu'elle adopte un comportement belliqueux. Dans cette perspective, la baronne exprime sa colère en insultant le personnage de Saint-Aubin qui affiche une faiblesse attribuée aux femmes et qui renonce au courage que l'homme est habituellement fier d'arborer.

Évidemment, la duchesse prend le parti de faire part de son erreur à celle qui a tenu à rejeter les apparences. À la suite de cette révélation, la baronne se trouve dans la confusion la plus totale et implore son amie de garder le secret de sa méprise qui est « [...] si propre à faire une plaisanterie, et si delicate pour sa vertu » (HM, 2, p. 104). La référence à la plaisanterie évoque clairement tout le comique de la scène qui a été jouée par la baronne. Pour le lecteur-spectateur, son attitude envers Christine provoque le rire, et son sentiment à l'égard d'une femme est risible. Également, en avouant craindre pour sa réputation, la baronne condamne son attitude qui est punissable aux yeux de tous puisqu'il s'agit d'un péché. En réalité, elle est amoureuse d'une personne du même sexe qu'elle et elle a souhaité un rapprochement avec celle qui affiche à la fois le physique et le comportement féminins. Elle a été piégée par ses sentiments qui l'ont rendue aveugle et elle a nié les apparences. En cela, elle est la digne représentante d'un personnage de comédie, obsédée par son objectif et niant les signes que le spectateur ne peut que décoder à sa place tout en devinant les conséquences. De surcroît, son attitude démontre bien que l'identité de Christine est double, que les gens de son entourage sont bernés et confus par rapport à sa personnalité, que le travestissement, même quand il n'est pas mis à l'avant-scène, trompe les gens. Si la baronne est victime du jeu sur l'identité, Christine subit également les répercussions de son rôle de comédienne puisqu'elle ne peut être elle-même : elle est

prisonnière de son masque. Son passé en tant qu'homme la pourchasse et la fait passer pour tel, même si les apparences confirment le contraire.

2.5 LE MASQUE POUR PRÉSERVER SON IMAGE

En faisant le choix de jouer différents personnages masculins, Christine s'expose à certains dangers qui pourraient avoir de graves conséquences quant à l'image qu'elle projette. Dans la société du XVII^e siècle, le recours au travestissement est rapidement classé parmi les inconduites. Préchac fait d'ailleurs subtilement allusion à ce principe dans sa nouvelle en mettant en scène une travestie qui refuse d'être reconnue et qui met tout en œuvre pour éviter d'être confrontée au jugement des autres. En effet, les femmes guerrières, même si on admire leur bravoure et leur détermination, sont souvent traitées comme des débauchées quand leur véritable sexe est découvert. Selon Sylvie Steinberg, si elles sont victimes de ce préjugé, c'est que plusieurs prostituées prennent les habits d'homme pour s'introduire dans les armées : « La présence de très nombreuses femmes à la suite des troupes sous l'Ancien Régime est un fait attesté, en France et ailleurs⁹⁰. » Une ordonnance du roi a même été édictée en 1687 pour condamner « les filles de mauvaises vie qui se trouveront avec des soldats à deux lieues aux environs de Versailles et des camps de la rivière de l'Eure à avoir le nez et les oreilles coupées⁹¹. » Pour contourner cet interdit, elles se travestissent afin de cacher leur sexe. Au XVIII^e siècle, deux nouvelles ordonnances sont décrétées pour pallier ce fléau : la première de 1727 défend les militaires d'entretenir une prostituée, sans quoi les soldats sont passibles d'emprisonnement et les officiers sont dégradés ; celle de 1768 prévoit que les filles trouvées en compagnie de soldats soient emprisonnées trois mois sur place avant d'être enfermées dans une maison de force. La loi d'Ancien Régime prévoit pour les filles de petite vertu un châtiment qui doit

⁹⁰ Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 30.

⁹¹ Nadine Roger, *La prostitution sous le règne de Louis XIV (1661-1715)* cité par Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 30.

servir d'exemple : celles que l'on juge ainsi sont fouettées et bannies de trois à cinq ans ou même à perpétuité, peine habituelle pour les femmes de mauvaise condition. Donc, celles qui deviennent soldats et qui infiltrent les troupes du roi risquent d'être considérées comme des prostituées, même si leurs intentions sont louables. Suivant ce principe moral du XVII^e siècle, Christine, en se travestissant, prend le risque d'être reconnue et de mettre en péril son honneur.

D'ailleurs, à la fin de la troisième partie de la nouvelle, alors qu'elle est à Valenciennes pour demeurer près du marquis, lui aussi en Flandres, elle semble consciente du danger qu'implique sa transformation. Dès qu'elle est démasquée, elle quitte le lieu où elle se trouve ou invente une astuce pour déjouer les personnages. À chaque fois, l'intrigue se développe et le lecteur est transporté ailleurs. Dans le passage qui nous intéresse, l'auteur tire profit de ce procédé. Déguisée en Saint-Aubin, Christine choisit de quitter Valenciennes pour Mons et de s'éloigner de celui qu'elle chérit, car le secret de son véritable sexe est de plus en plus connu par les gens de son entourage : « Saint Aubin s'apercevant que le secret qu'il avoit eu tant de soin de garder, devenoit public, se disposa à sortir de Valenciennes, et se rendit peu de temps apres à Mons, qui n'en est qu'à cinq lieuës, feignant qu'il estoit un Gentil-homme Anglois, Parent de la Maison de Croüy. » (HM, 3, p. 194) La tension qui existe entre le monde public et le monde privé commande les décisions de Christine puisqu'elle refuse qu'on divulgue son secret. Elle préfère se retirer d'un endroit qui la place dans une situation inconfortable que de devenir le centre de l'attention si elle est découverte. Contrairement à ceux qui font le métier de comédien, Christine ne doit pas être reconnue pour son talent, elle doit plutôt soutenir son rôle à l'abri des regards. Pour continuer à jouer dans l'ombre, elle choisit de changer à nouveau de rôle, mais de garder les traits d'un personnage masculin. À ce moment du récit, la personification d'une nouvelle identité n'est plus un défi pour elle, elle a l'expérience du travestissement et elle connaît les avantages qu'il peut lui procurer. Elle est devenue une comédienne aguerrie. Donc, elle prend le parti de jouer le masculin à nouveau entre autres

parce que voyager dans le costume d'homme est plus sûr et plus confortable. En outre, il est plus aisé pour elle d'être reçue seule dans une ville en guerre qu'elle ne connaît pas en étant habillée de la sorte. Ainsi, elle peut faire valoir son statut de cavalier et profiter de sa belle allure pour charmer les gens :

Il [Saint-Aubin déguisé] fut parfaitement bien reçu par le Duc d'Arschot qui est Gouverneur de la Ville ; et quelque défiance qu'on ait des Etrangers dans une Place de guerre, le Duc ne crût pas qu'un jeune Cavalier de si bonne mine fut capable d'aucun mauvais dessein. Un Colonel Wallon qui avoit autrefois servy en Angleterre, luy fit beaucoup d'honnestetez, et le pria à souper dès le lendemain qu'il fut arrivé à Mons. (HM, 3, p. 194-195)

Comme le jeune Anglais sait attirer la sympathie de tous par son physique agréable et sa bonne conduite, les personnes les plus illustres de Mons désirent le rencontrer. Notamment, la duchesse d'Arschot, que Christine a déjà côtoyée lors d'un séjour à Lille, souhaite faire la connaissance de ce jeune homme que tout le monde apprécie. Ayant été invitée chez la duchesse, Christine sait qu'elle ne peut se présenter chez elle sous une fausse identité, car elle serait reconnue : « Apres y avoir assez pensé, comme il [Saint-Aubin] sçavoit que la Duchesse estoit fort généreuse, il aima mieux la voir *en particulier*, et se faire connoistre, que de s'exposer *devant le monde* à la surprise que son déguisement luy causeroit. » (HM, 3, p. 95, nous soulignons) Une rencontre en public serait risquée puisque la duchesse distinguerait les traits physiques de celle qu'elle connaît. Si Christine a un don particulier pour feindre, la duchesse, elle, pourrait ne pas contenir sa joie de la revoir et dévoiler par ses transports le secret que l'héroïne souhaite garder. C'est pourquoi Christine, toujours habillée en homme, se rend chez la duchesse avant tout le monde et demande à la voir en privé. Pour l'héroïne, cet entretien en coulisse lui permet d'éviter le regard des spectateurs : tant qu'elle continue à porter une identité qui n'est pas la sienne, elle joue un rôle et s'expose par le fait même aux jugements des autres qui la voient évoluer sur la scène du monde. La théâtralité, une constante dans l'écriture de Préchac, structure ce passage.

C'est le regard que le spectateur pose sur elle qui retient ici l'attention. Lors de la rencontre, Christine s'éloigne des feux de la rampe pour ne permettre qu'aux yeux de la duchesse de se poser sur elle. Dans ces conditions, ce regard qui apparaissait menaçant en public se transforme pour devenir familier, de l'ordre de l'intime. Tout bien considéré, les circonstances de leur rencontre sont favorables pour l'héroïne puisque la réaction de son amie s'avère emportée : « Elle reconnut son visage aussitost qu'elle le [Saint-Aubin] vit paroistre, et sans luy donner le temps de parler, elle l'embrassa avec un empressement qui marquoit la joye qu'elle avoit de le revoir. » (HM, 3, p. 205) Une fois les joies des retrouvailles estompées, Christine expose sa situation à la duchesse et l'assure qu'il serait préférable que le marquis d'Osseira, qui doit la rejoindre prochainement, la trouve « avec un Habit de Fille » (HM, 3, p. 206). Sans hésiter, la duchesse accepte de l'aider : « [...] Christine fut produite par la Duchesse pour une Demoiselle de Lile qui estoit venuë passer quelques jours aupres d'elle » (HM, 3, p. 207).

Ainsi, elle lui permet de paraître devant le marquis comme il se doit, c'est-à-dire comme une femme qui entretient une relation amoureuse avec un homme et, par le fait même, elle lui évite d'être reconnue publiquement comme travestie et d'affronter les jugements de son entourage⁹². C'est sa réputation qui était alors en jeu et qui a motivé le manège. Enfin, dans le but d'échapper à l'éventualité d'être reconnue et d'en assumer les conséquences, Saint-Aubin s'est déguisé en un jeune Anglais avant de prendre les traits de Christine (de Lille). Le jeu de l'identité est donc pour le personnage une ruse qui lui permet d'éviter l'étiquette de la femme travestie, voire de la débauchée. Préchac s'en sert d'ailleurs pour développer son histoire et relancer l'intrigue dans une autre direction. Il élabore d'abord des situations qui mettent en péril l'image de l'héroïne afin de créer un élément de

⁹² À la fin de la deuxième partie, alors qu'elle personnifie Saint-Aubin, le jugement d'autrui est d'ailleurs l'une de ses préoccupations lorsqu'elle fait remarquer au marquis que les entretiens privés de deux hommes peuvent être jugés suspects par les militaires du camp où ils se trouvent tous les deux : « [...] et luy [au marquis] fit si bien connoistre le tort que cela leur feroit [si elle était reconnue], à l'un et à l'autre, et la confusion qu'elle-même recevrait, d'être la fable de toute une Armée » (HM, 2, p. 230).

tension ; ensuite, il rassure le lecteur en permettant à l'héroïne de quitter un lieu qui est devenu inquiétant ou de jouer un nouveau personnage.

2.6 À DES FINS MORALES

Dans la quatrième partie de la nouvelle, Christine se trouve en Espagne, car le roi souhaite rencontrer l'héroïne mousquetaire dont il a entendu parler. Lors d'un duel où elle est travestie, Christine est reconnue, ce qui a pour effet de la rendre extrêmement populaire auprès des Espagnols. Dès lors, elle ne peut sortir sans être « accablée d'une foule de peuple » (HM, 4, p. 56). Elle implore la cour de la laisser entrer dans un couvent pour fuir cette popularité. Mais « [u]ne illustre Princesse⁹³ qui doit sa naissance à l'Italie, son education à la France, et qui se trouve aujourd'huy en Espagne » (HM, 4, p. 56-57) s'intéresse à l'héroïne, éprouvant de l'empathie pour celle qui a des intérêts masculins : « Comme cette Princesse sçavoit par sa propre experience qu'une femme peut aimer les voyages, la chasse et plusieurs autres exercices qui semblent ne convenir qu'aux hommes, sans que cela l'empesche d'estre fort vertueuse, elle pria le Roy d'agréer qu'elle retirast Christine auprès d'elle. » (HM, 4, p. 58-59) Les deux femmes développent alors une grande amitié et c'est de connivence qu'elles décident de piéger la dame chez qui la princesse demeure :

Cette Dame étoit veuve et la femme du monde qui blâmoit le plus les petites libertés que se donnent les femmes, disant mesme qu'elle faisoit peu de difference d'une femme criminelle à une autre qui n'estoit que soupçonnée, parce que la reputation d'une femme est quelque chose de si delicat, qu'il ne faut qu'un simple soupçon quoi que souvent mal fondé, pour la perdre. La Princesse avoit inutilement essayé plusieurs fois à la tirer de cette erreur, et à luy faire connoistre

⁹³ Selon Françoise Gevrey, la princesse à laquelle Préchac fait allusion est la Princesse des Ursins. Elle appartient à la célèbre famille italienne Orsini et joue un rôle déterminant dans le gouvernement espagnol. Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 52.

qu'une femme peut bien n'avoir rien à se reprocher, mais qu'il n'est pas en son pouvoir d'empescher que ses ennemis n'en fassent des contes, (comme cela n'est que trop ordinaire). Toutes ces raisons ne persuadoient point la severe veuve. (HM, 4, p. 63-65)

Connaissant les opinons très arrêtées de la veuve, Christine choisit de la duper afin qu'elle revoie ses positions : « Christine [...] prit un habit de Cavalier, et ayant eu la precaution de faire dire à la porte, que la veuve ne vouloit voir ce jour-là personne, elle la visita sous le nom de Dom Artal de Cardona nouvellement arrivé de Catalogne. » (HM, 4, p. 67-68) De nouveau, la référence à la théâtralité apparaît dans cet épisode. Comme dans les comédies, Christine joue le rôle du personnage qui cause un préjudice à une personne qui doit en tirer une leçon morale. Elle joue alors la comédie de manière stratégique. Et, en plus d'être comédienne, elle coiffe le chapeau de dramaturge. En effet, elle tire les ficelles de cette pièce de théâtre qu'elle invente au gré des rendez-vous galants.

Lors de leur première rencontre, Christine s'aperçoit que Dom Artal a le mérite de plaire à la veuve. Elle multiplie alors les visites à la dame et se présente à chaque fois sous ces nouveaux traits. Inévitablement, celle qui est abusée devient amoureuse de Christine. Une fois la veuve éperdument éprise de Dom Artal, l'héroïne (auteure et comédienne) prend la décision de la détromper par une lettre. Elle met ainsi fin à la comédie et fait explicitement part à la dame de la leçon à tirer :

Il est temps de vous desabuser, Madame, vous n'aimez, en Dom Artal, que l'apparence d'un homme, je ne suis qu'une fille : cependant comme je suis de bonne foy, je ne veux pas profiter de vos liberalitez, puis que je ne puis répondre à vostre amour. N'apprehendez jamais rien de moy, je connois nostre sexe, je sçay qu'il y a du merite à resister : mais je compatis beaucoup à celles qui n'ont pas la force de le faire. Soyez de vostre costé plus indulgente à l'avenir, et ne craignez rien de ma discretion. (HM, 4, p. 128-129)

Pendant plusieurs jours, Christine déploie sa stratégie. D'abord, elle se rend régulièrement auprès de la veuve et s'assure qu'elle devienne amoureuse de celui qu'elle personnifie ; ensuite, au moment où elle s'aperçoit que le jeu devient plus sérieux (la veuve tient des discours passionnés à Dom Artal et elle lui fait un cadeau d'une valeur considérable), elle y met un terme pour ne pas abuser plus longtemps de la crédulité de la dame. Cette ruse poursuit un objectif précis, c'est-à-dire celui de protéger la réputation des femmes et de contribuer à changer les opinions. Pour les défendre, elle a choisi de jouer un homme et de leurrer une femme de la première qualité. Ayant un parcours singulier et inhabituel, elle sait qu'une personne de son sexe peut s'accorder des libertés sans ternir sa réputation, si son âme est vertueuse.

La liberté que s'est accordée Christine en jouant les moralistes est audacieuse puisqu'il ne s'agit plus de défendre ses intérêts personnels, mais de protéger l'honneur des femmes de manière générale. Son talent de comédienne est mis à contribution d'une toute autre façon. Le lecteur peut alors constater que ses intentions derrière sa capacité à « performer » le masculin ont évolué au cours du récit et que ses aptitudes peuvent être employées à d'autres fins. Christine elle-même a davantage confiance en ses capacités à duper, car elle ne tient pas compte des risques encourus par ce travestissement. En fait, son passage à Madrid contribue à lui donner de l'assurance, notamment parce que le roi d'Espagne et les gens de son entourage admirent ses diverses aventures et qu'ils ne répriment en aucun temps sa conduite pour avoir participé à un duel en étant travestie (pourtant, il s'agit là de deux conduites blâmables au XVII^e siècle⁹⁴). Par contre, les

⁹⁴ Préchac mentionne dans sa fiction que « les duel so[nt] deffendus en Espagne » (HM, 4, p. 37). Par contre, ils ne sont pas aussi condamnables qu'en France : « [...] comme le Prince s'est extrêmement relâché sur la severité des Edits, on ne les observe pas avec la même exactitude qu'en France : ce qui fait que les Cavaliers se battent pour des sujets assez legers. » (HM, 4, p. 37)

conséquences de cet affront, conséquences qu'elle a omis d'envisager, ne sont pas immédiates pour Christine, mais elles sont réelles et fort embarrassantes.

En effet, quelque temps après cette tromperie, certaines personnes de qualité qui lui en veulent d'aimer le marquis d'Osseira « donn[ent] plusieurs memoires à l'Inquisition contre la pauvre Christine » (HM, 4, p. 142-143). Celle-ci se retrouve alors face à ce « tribunal si formidable, qu'il n'y a personne qui ne tremble au seul nom d'un inquisiteur » (HM, 4, p. 143). Lors de son procès, la veuve, personne d'influence en raison de son statut, choisit pour se venger de signer une déposition qui devient « une piece des plus essentielles du procez » (HM, 4, p. 154). La vieille dame se plaint au premier inquisiteur que la prisonnière « luy [ait] apparu plusieurs fois sous la figure d'un jeune Gentil'homme Catalan, nommé Dom Artal de Cardona » (HM, 4, p. 153). Mais comme elle se garde de donner tous les détails, ne voulant perdre son honneur en avouant avoir aimé une femme sous les habits du cavalier, Christine parvient à obtenir la clémence du tribunal le plus redouté en Espagne grâce à son assurance et aux bons mots d'un des Inquisiteurs⁹⁵ qui l'a connue par le passé. Elle évite les pires conséquences, mais il n'en demeure pas moins que le masque qu'elle a porté en présence de la veuve lui a causé des préjudices.

Tout compte fait, au fil de l'œuvre, les motifs qui incitent Christine au travestissement évoluent. Au départ, ils sont d'ordre personnel et relèvent de la sphère privée ; dans la quatrième partie, ils sont orientés vers la collectivité, c'est-à-dire qu'ils sont au service des intérêts d'autrui. D'abord, au début du récit, elle se déguise pour fuir de chez elle. C'est la peur d'être tuée par son père qui la pousse à prendre l'habit d'écolier. La dissimulation de son sexe devient la seule issue possible pour préserver sa vie. Préchac met

⁹⁵ Il s'agit de l'archevêque de Saragosse (HM, 4, p. 161-162) qui a connu Christine lors de son premier passage en Espagne. Il avait lui-même été dupé par son costume lors d'une représentation théâtrale dans laquelle Christine tenait le rôle d'un homme.

ainsi en lumière une dimension non négligeable du travestissement : la sécurité qu'offre le costume masculin. En plus de garantir sa sécurité, il permet à Christine d'affirmer son tempérament masculin. Dès lors, elle investit le monde des hommes, et commence une confrontation entre le privé et le public qui dictera nombre de ses choix. Ensuite, tout naturellement, elle utilise le travestissement pour réaliser son rêve, c'est-à-dire celui de manier les armes. Pour l'auteur, l'intérêt de mettre en scène un tel personnage est éditorial : le modèle de la femme forte reçoit encore les faveurs de la Cour et des lectrices, ce qui suppose un succès commercial. D'ailleurs, pour plaire et peut-être inspirer des vocations militaires, il se sert de son héroïne en lui permettant d'accomplir des actions héroïques et de suivre les troupes du roi. Fidèle à ses passions, elle meurt héroïquement sur le champ de bataille. En outre, Christine a recours au travestissement à des fins ludiques : elle se déguise pour jouer un personnage masculin lors d'une représentation théâtrale et Saint-Aubin devient une femme lors d'un carnaval. Les rôles tenus par l'héroïne ont pour conséquence de brouiller les genres, car les spectateurs sont bernés. En jouant de la sorte avec les identités, elle rend sa personnalité complexe et floue parce qu'elle passe du masculin au féminin naturellement et demeure camouflée derrière ses différents personnages. Préchac accentue alors la théâtralité dont son œuvre est empreinte en montrant le talent de comédienne de Christine qui parvient à jouer de multiples personnages. Par ailleurs, ce talent dont elle tire profit inspire également d'autres personnages à jouer la comédie. En effet, ceux qui connaissent son secret et qui ont intérêt à le protéger doivent s'improviser comédiens par moment. C'est notamment le cas du marquis d'Osseira qui module son comportement lorsqu'il est en public avec Saint-Aubin. Ainsi, le jeu de Christine a des répercussions sur ses relations puisque d'autres personnages en viennent à jouer ce qu'ils ne sont pas réellement. Le leurre est partout, même quand il est question de vivre une authentique passion avec le marquis. De toute évidence, les élans de son cœur incitent l'héroïne à se déguiser. Par exemple, elle se présente sous les traits de Saint-Aubin pour échapper aux déceptions amoureuses et Saint-Aubin se travestit en Christine pour se rapprocher du marquis. Ces déguisements provoquent nombre de quiproquos qui parviennent à déstabiliser les personnages, au grand plaisir du lecteur qui se rit de la

comédie qui se déroule sous ses yeux. Toujours à l'œuvre, la théâtralité donne lieu à des situations ambiguës dans lesquelles différents personnages féminins sont épris de Christine travestie. Préchac rend alors le lecteur témoin d'événements qui franchissent les limites de la décence et il déplace les attentes en mettant en scène l'interdit. Subséquemment, l'héroïne mousquetaire doit protéger sa réputation, car, si son jeu est découvert, elle risque d'être diffamée. Dès qu'elle sent le danger poindre, son expérience en tant que comédienne lui permet de devenir autre. Les travestissements se dédoublent alors pour éviter que l'on décèle les précédents. Finalement, assurée d'interpréter le masculin comme il se doit et telle une auteure de comédie maître de son histoire, elle punit une dame de la noblesse qui critique l'attitude de certaines personnes de son sexe vivant librement. Pour se défendre elle-même en tant que femme affranchie et pour protéger l'image des femmes émancipées, elle utilise le costume masculin.

En somme, le motif du premier travestissement est sous-tendu par la peur, celle d'affronter la colère de son père, mais, tout au long du récit, le personnage évolue, transgresse les interdits, multiplie les rôles, s'affranchit de la faiblesse associée aux femmes en jouant sur la scène publique pour finalement employer sa ruse à des fins sociales. C'est une travestie en contrôle de ses moyens, consciente de l'effet que produit son déguisement qui domine une femme socialement plus élevée qu'elle. Cette assurance qu'elle a acquise l'amène à toujours repousser les limites du travestissement. Comme le fait remarquer Isabelle Billaud à propos de la travestie de Mademoiselle L'Héritier de Villandon dans « Marmoisan ou l'Innocente tromperie », l'héroïne mousquetaire est « dotée de compétences qui relèvent des deux catégories sociales et facilitent ainsi le travestissement⁹⁶ ». Elle peut jouer le masculin autant qu'elle peut vivre le féminin. Ses compétences font également en sorte qu'elle est, la plupart du temps, admirée par ceux qui

⁹⁶ Isabelle Billaud, « Masculin ou féminin ? La représentation du travesti et la question des savoirs au XVII^e siècle » dans *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime. Actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle Interuniversitaire d'Étude sur la république des lettres (CIERL), 2001-2002*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 211.

la côtoient. Les « performances » se multiplient au gré de ses déguisements, faisant ainsi avancer l'intrigue et provoquant des situations qui bernent les personnages. Le lecteur devient alors le complice d'un récit qui mélange le vrai et le faux, l'être et le paraître. Il assiste, en tant que témoin, aux conséquences de la confusion. Or, l'auteur ne discrédite pas explicitement celle qui a recours au leurre. En cela, la littérature devient le lieu où l'interdit est permis, le lieu de la libération.

Bien que la fiction permette de contourner certains principes sociaux, des règles demeurent. Dans la société où l'héroïne mousquetaire évolue, nombre d'habitudes dictent les comportements en société, mais aussi les actions du corps. Celui-ci, véhicule du travestissement, est le miroir du code genré au XVII^e siècle. Dans *L'héroïne mousquetaire*, Christine joue avec les conventions liées au physique. Mais parvient-elle à faire de sa nouvelle enveloppe un reflet de son caractère ou doit-elle ajuster son caractère en fonction de l'image qu'elle renvoie ? Le contrat social veut que le masculin et le féminin réagissent selon une disposition précise. Christine doit alors adopter le bon comportement, elle se doit de contrôler son corps au risque d'être démasquée. Le corps parlant, celui qui distingue les genres et qui laisse transparaître les mouvements de l'âme, sera l'objet de notre prochain chapitre.

CHAPITRE 3

LIRE LE CORPS AU XVII^E SIÈCLE

Dans *L'héroïne mousquetaire*, Préchac présente le corps travesti en tenant compte de la poétique du genre de la nouvelle qui se met en place, ce que souligne Françoise Gevrey dans *L'illusion et ses procédés* : si « [...] la présence du corps participe à l'illusion de vérité que peut éprouver le lecteur en face d'un personnage de roman », les auteurs de nouvelles choisissent la plupart du temps d'allouer peu d'importance au corps afin de respecter la bienséance⁹⁷. Ce sont la psychologie des personnages et les mouvements du cœur qui prévalent dans les nouvelles du XVII^e siècle. Ainsi que le note Roxanne Roy, l'écrivain « brosse un portrait de ses personnages en insistant sur les traits moraux et non physiques⁹⁸ ». Respectant ce principe, Préchac choisit d'accorder peu de place au corps travesti. Il mentionne par contre les changements de costume pour que le lecteur puisse se représenter la métamorphose du personnage. Ainsi, ce qui marque la distinction entre Christine et ses personnages masculins est « l'habit ». De fait, il s'agit d'un accessoire fondamental pour la comédienne évoluant sur la scène du monde. Par économie romanesque et pour exploiter les fonctions sociale et théâtrale du vêtement, le narrateur y a recours pour tracer les frontières qui fragmentent l'identité de Christine. Dans la plupart des passages où elle se travestit, l'héroïne est simplement couverte d'un habit qui lui donne aussitôt l'allure d'un homme. Comme le spectateur d'une pièce de théâtre qui observe un personnage féminin se métamorphoser sur scène en revêtant un simple chapeau, le lecteur accepte la convention établie par Préchac selon laquelle l'unique mention d'un changement

⁹⁷ Françoise Gevrey, *L'illusion*, ouvr. cité, p. 289.

⁹⁸ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 33.

d'identité est suffisante pour se représenter Christine en homme et pour admettre qu'elle passe pour tel aux yeux des autres personnages. Si cette description minimaliste ne permet pas au lecteur de se faire une idée précise de l'allure de Christine travestie, elle correspond du moins à un *topos* de la littérature de l'époque. Comme le fait remarquer Lewis C. Seifert, dans une étude de l'« Histoire de la marquise-marquis de Banneville » écrite par l'abbé de Choisy, afin d'assurer la continuité du récit, le personnage travesti ne doit en aucun temps éveiller les soupçons quant à son identité : « Bien entendu, la nouvelle [« Histoire de la marquise-marquis de Banneville » de l'abbé de Choisy] ne fait par là que réitérer un *topos* du personnage travesti qui, pour le bon déroulement de l'intrigue, doit passer facilement pour l'autre sexe⁹⁹. » De toute évidence, ce leurre joue dans *L'héroïne mousquetaire*, permettant à Christine de passer d'une identité à l'autre selon les situations auxquelles elle est confrontée.

Les énoncés portant sur les changements d'identité qui mettent en scène le physique de l'héroïne n'abondant pas dans le récit, nous ne nous attarderons pas à les relever, car ils alourdiraient notre argumentation. Nous nous pencherons par contre sur le corps éloquent dans le contexte particulier du travestissement. La description du corps s'appuie sur la référence à une rhétorique des passions en vigueur au XVII^e siècle qui permet de lire les passions inscrites sur le corps et le visage. En effet, les passions se définissant comme des mouvements de l'âme qui s'impriment sur le corps, chaque bouleversement de l'âme entraîne une transformation physique perceptible par autrui. Ce phénomène qui fait l'objet d'un savoir précis s'appuie principalement sur les travaux d'Aristote et Sénèque, et circule dans les traités des passions, tels ceux de Cureau de La Chambre, de Coëffeteau et de Descartes¹⁰⁰. La plupart des récits fictifs qui paraissent au XVII^e siècle suivent de près la

⁹⁹ Lewis C. Seifert, « L'abbé de Choisy et les *topoi* du corps travesti » dans Monique Moser-Verry et Lucie Desjardins (dir.), *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2009, p. 473.

¹⁰⁰ Aristote, *De l'âme*, Paris, Belles Lettres, 1966 et *Rhétorique*, Paris, Belles Lettres, 1967-1973 ; Sénèque, *Dialogues. De ira/De la colère*, t. 1, Paris, Belles Lettres, 1922 ; Nicholas Coëffeteau,

codification des passions quand ils mettent en scène des personnages qui rougissent, qui s'emporent, qui pleurent ou qui pâlisent, comme c'est d'ailleurs le cas dans *L'héroïne mousquetaire*. En effet, les personnages subissent les mouvements de différentes passions qui s'imprègnent à la surface du corps, selon la théorie humorale. Nombre de renvois à cette codification des passions scandent le texte de Préchac, mais il est impossible, dans une entreprise comme celle-ci, de les relever tous. Nous proposons plutôt de nous en tenir plus particulièrement au corps éloquent de l'héroïne et de cibler quelques marques qui découlent de ce qui lui importe le plus, c'est-à-dire son intérêt pour les armes et l'amour. De toute évidence, ses intérêts sont liés au travestissement, car elle adapte son comportement au genre qu'elle incarne. Nous tâcherons alors de démontrer que Christine, « performant » le féminin et le masculin, est une héroïne paradoxale puisqu'elle est à la fois capable de garder son sang-froid et de feindre des réactions sensibles tout en étant un personnage ne pouvant contenir ses émotions. Mais avant de s'intéresser aux passions et à leurs marques, il est de rigueur de présenter succinctement la place que le corps occupe dans les savoirs théoriques qui circulent à l'époque de Préchac.

3.1 LE LANGAGE DU CORPS DANS LES TRAITÉS

Au cours du XVII^e siècle, nombre de traités proposent une réflexion sur les passions. Le terme « passion » renvoie alors à tout ce qui affecte l'âme et qui a un effet sur l'apparence extérieure¹⁰¹. Selon Lucie Desjardins, « [a]ussi considère-t-on que les passions entraînent nécessairement et naturellement une transformation du visage et du corps, de la

Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets, Paris, Cramoisy, 1620, in-8°; René Descartes, *Les passions de l'âme* [1649], Paris, Gallimard, 1969 ; Marin Cureau de la Chambre, *Les caracteres des passions* [1640-1662], Paris, Jacques D'Allin, 1660-1662, 5 vol. et *L'art de connoistre les hommes* [1659-1669], Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660 et 1669, 2 vol.

¹⁰¹ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intime : la savante éloquence des passions au XVII^e siècle », dans Manon Brunet (dir.), *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s), 1999, p. 169.

voix et du geste¹⁰². » Envisager les passions sous cet angle suppose de dévoiler ce qui est de l'ordre de l'intime. Dès lors, le privé devient public et l'intériorité transparaît à la surface du corps. Pour interpréter les signes des passions qui agitent les individus, un code doit être maîtrisé. Les ouvrages consacrés à ce sujet tentent d'uniformiser une lecture des signes du corps, de donner des outils aux *lecteurs* pour reconnaître les plus timides mouvements de l'âme qui s'inscrivent sur les corps :

Que ce soit *Les caracteres des passions* [Marin Cureau de La Chambre, 1640-1662], *L'art de connoistre les hommes d'après la physionomie* [Marin Cureau de La Chambre, 1663] ou encore *La physionomie raisonnée ou Secret curieux pour connoître les inclinations naturelles de chacun* [Claude de La Bellière, 1664] : chaque fois il s'agit de connaître l'autre en décelant ses mouvements les plus intimes à partir d'une lecture attentive des signes venant se peindre à la surface du corps¹⁰³.

Le traité *Les passions de l'âme*¹⁰⁴ (1649) de René Descartes est également d'une grande importance, car il explique biologiquement, à partir de la nouvelle découverte de la circulation sanguine, certains effets des passions comme la rougeur ou la pâleur du visage et le rythme cardiaque. Ces traités enseignent à ceux qui sont attentifs aux signes extérieurs à relever les moindres changements physiques et à les identifier à une passion particulière. L'autre devient alors transparent pour celui qui l'observe. Connaître les passions qui agitent l'âme d'un adversaire permet de le dominer en se jouant de lui. Dans une société de cour où il faut prendre soin de sa réputation, ce savoir est avantageux car, d'après Roxanne Roy, il permet de se maîtriser : « Inversement, ce savoir, qui déploie les replis les plus intimes de l'homme, rend également possible la dissimulation des passions au plus profond de soi : en connaître les mouvements, permet de s'observer soi-même et de se défier de ses propres

¹⁰² Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intime », art. cité, p. 169.

¹⁰³ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intime », art. cité, p. 170-171.

¹⁰⁴ René Descartes, *Les passions*, ouvr. cité.

agitations, d'apprendre à maîtriser et à refouler ses passions¹⁰⁵. » Apprendre à feindre est un avantage à tirer de cette théorie puisqu'il est alors possible pour celui qui éprouve une passion particulière de la dissimuler à autrui en reproduisant sur son corps les marques d'une passion inverse. Désormais, le rôle de l'interprète, du lecteur du corps, devient plus complexe, car il doit tenir compte d'une éventuelle feinte. Dans l'univers de cour où tous se surveillent, se soupçonnent de tromperie, l'être et le paraître se succèdent pour montrer ce qui est convenable. Le monde est alors un théâtre sur lequel le corps est mis en scène de manière à représenter de fausses passions :

Cet univers du double et du faux, de la dissimulation et de l'illusion, s'il est sévèrement condamné par des moralistes comme La Rochefoucauld et La Bruyère, est également finement repris par les textes littéraires qui jouent sciemment sur cette tension entre la nécessité de déchiffrer les autres et le désir de demeurer soi-même indéchiffrable¹⁰⁶.

Plusieurs champs de connaissances reprennent alors ce savoir sur les passions et tentent de les représenter, de les simuler. En peinture, par exemple, l'art de reproduire les traits des passions qui se lisent sur un visage sont décrits dans des guides destinés aux peintres. Charles Le Brun, premier peintre du roi, y consacre une conférence en 1668¹⁰⁷. Il aborde chaque passion et explique par exemple la manière de représenter la colère, la peur, la joie, etc. La rhétorique, depuis Aristote, est également associée aux passions puisque tout un savoir lui est dédié. En effet, l'orateur se sert du corps, dans la cinquième partie de la rhétorique (l'*actio*), pour laisser transparaître des passions codifiées par des mouvements particuliers du visage, par un ton de la voix et des gestes du corps. Pour Lucie Desjardins,

¹⁰⁵ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 66.

¹⁰⁶ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 67.

¹⁰⁷ Charles Le Brun, *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Paris, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

[l']intérêt de ces rhétoriques est double. D'une part, elles rappellent que le corps est une composante fondamentale de l'éloquence et qu'on ne saurait comprendre l'effet d'un discours à partir de la seule invention verbale qui s'y déploie. De l'autre, elles montrent de quelle manière les mouvements les plus intimes peuvent passer tout entiers à travers la matérialité du corps et qu'il est possible de donner à voir n'importe quelle passion, qu'elle soit ressentie ou non¹⁰⁸.

Même dans l'espace de la cour, la connaissance des signes des passions est un atout. Dans ce milieu où chacun s'épie, mieux vaut pour le courtisan savoir contenir les effets des passions qui paraissent sur son corps et décoder les troubles ressentis par les autres. Maîtriser les signes des passions peut lui permettre de se distinguer en projetant une bonne image. Cependant, le courtisan ne doit pas paraître insensible en refoulant tout signe relié aux passions ; il doit plutôt paraître franc et ne pas tomber dans l'affectation. Feindre une émotion est tout à fait acceptable dans cette société de cour, dans la mesure où cela permet de respecter les règles de bienséance, mais jouer un rôle sans être naturel est condamnable. Toute dissimulation et toute feinte doivent être voilées de finesse afin de faire croire à la spontanéité du mouvement.

Enfin, la littérature reprend également à son compte un savoir qui interprète les mouvements du corps. Les auteurs s'inspirent des connaissances théoriques qui circulent tout au long du siècle dans les traités pour mettre en scène des personnages troublés par leurs passions ou feignant l'être. Si la passion est feinte, le lecteur doit déceler les véritables motifs qui poussent un personnage à jouer. Parce que la littérature est le lieu par excellence de la mise en scène des passions, les écrivains s'en servent pour toucher les lecteurs et orienter leur appréciation des œuvres. Mais ces derniers doivent être avisés car, comme le

¹⁰⁸ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intime », art. cité, p. 174.

remarque Roxanne Roy, les textes littéraires ne se contentent pas toujours de reprendre exactement le savoir des traités :

Si les textes littéraires sont solidaires de la réflexion théorique contemporaine sur les passions et diffusent à leur tour un certain savoir, la mise en scène ou la représentation qu'ils en font est loin de s'en tenir au simple placage des savoirs et des codes qui existent. Au contraire, le passage vers les textes littéraires permet de les réactualiser, de les respecter, de les contester, de les inverser, de les superposer, de les juxtaposer, de les enrichir et de les complexifier, en les pliant aux exigences dramatiques, narratives et structurelles du récit¹⁰⁹.

Dans l'analyse qui suit, les marques physiques des passions imprimées sur le corps de Christine de Meyrac dans *L'héroïne mousquetaire* seront relevées et il s'agira alors de mettre en lumière leurs liens avec ses changements d'identité. Pour ce faire, il est de mise de se demander quel est leur rapport aux traités ; comment Préchac fait parler le corps de Christine en regard de son intérêt pour les armes et de l'amour qu'elle éprouve pour le marquis ; si le tempérament de l'héroïne interfère avec la maîtrise du corps dont elle fait preuve. Par le biais de cette analyse, nous tâcherons de montrer comment Préchac se sert des passions et des connaissances qui y sont associées en fonction du travestissement du personnage. Dans la fiction de Préchac, Christine est un personnage qui a une double attitude face aux armes et à la passion amoureuse en raison de son genre double. Ces deux intérêts lui permettent de contenir ses émotions tout en lui faisant oublier de se comporter avec raison.

¹⁰⁹ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 78.

3.2 CHRISTINE DE MEYRAC, UN PERSONNAGE MESURÉ

Bien qu'elle soit une femme, Christine de Meyrac a des intérêts masculins, ce qui fait d'elle un personnage particulier. Préchac la présente dès la première page de sa nouvelle comme un être dont la perfection est admirable. D'entrée de jeu, le narrateur fait part de certains détails concernant sa personnalité, qui est composée des meilleurs attributs féminins et des qualités masculines les plus estimées. Selon lui, Christine est « [...] une Heroïne, qui semble avoir oublié toute la foiblesse de son sexe, pour prendre la vigueur et la generosité du nostre, sans rien perdre de la beauté et des agréemens du sien, et former de tout cela ensemble la plus parfaite Personne de l'Univers. » (HM, 1, p. 3) Constituée à la fois du genre masculin et du genre féminin, la personnalité de Christine répond à un idéal prôné au XVII^e siècle. Sa beauté (vertu féminine) et sa vaillance (vertu masculine) sont deux qualités prisées qui en font un être séduisant.

Or, pour Cureau de La Chambre, médecin de Louis XIII, la femme qui posséderait les aptitudes de l'homme serait plus prédisposée au vice puisque « [...] ce qui est une perfection dans l'Homme est un deffaut et une imperfection dans la Femme, parce qu'il l'éloigne de la perfection naturelle de son sexe¹¹⁰ ». Quant à elle, Christine rend sa nature double enviable. Du coup, Préchac s'éloigne de la théorie des humeurs développée par Hippocrate, reprise par Galien, et à laquelle Cureau de La Chambre se réfère dans son traité. Selon ce dernier, l'homme et la femme sont clairement distincts : le premier est chaud et sec, tandis que la seconde est froide et humide : « [...] parce qu'il [l'homme] est chaud, il faut de necessité qu'il soit *Fort*, et qu'en suite il soit naturellement, *Hardy, Glorieux Magnanime, Franc, Liberal, Clement, Juste, Reconnoissant* : et parce qu'il est sec, il faut qu'il soit *Ferme, Constant, Patient, Modeste, Fidelle, Judicieux*¹¹¹. » Il établit

¹¹⁰ Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes*, ouvr. cité, p. 48.

¹¹¹ Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes*, ouvr. cité, p. 31, en italique dans le texte.

également « [...] que parce qu'elle [la femme] est froide, il faut qu'elle soit *Foible* et en suite *Timide*, *Pusillanime*, *Soupçonneuse*, *Défiante*, *Rusée*, *Dissimulée*, *Flatteuse*, *Menteuse*, *aysée à offencer*, *Vindictive*, *Cruelle*, *en les vengeances*, *Injuste*, *Avare*, *Ingrate*, *Supersticieuse*. Et parce qu'elle est humide, il faut aussi qu'elle soit *Mobile*, *Legere*, *Infidelle*, *Impatiente*[,] *Facile à persuader*, *Pitoyable*, *Babillarde*¹¹². » Selon ces principes qui déterminent les tempéraments, Christine, telle que représentée sous la plume de Préchac, serait nettement plus masculine que féminine, car elle fait valoir les qualités de l'homme. Cependant, il est évident qu'elle est « rusée » et « dissimulée », voire « menteuse », puisqu'elle cache sa vraie identité à de nombreux personnages. Ces caractéristiques qui sont présentées comme étant des défauts par Cureau de La Chambre sont plutôt montrées comme étant des qualités dans *L'héroïne mousquetaire*. Ce sont elles qui permettent à Christine de jouer juste, de cacher son identité et de parvenir à ses fins ; ce sont elles encore qui, jumelées à son tempérament masculin, en font un personnage rationnel, raisonnable, tempéré. En effet, l'héroïne cherche à réussir ses travestissements. Pour ce faire, elle fait preuve, le plus souvent, de rationalité et de sobriété. Elle se contrôle pour agir sereinement. Même lorsqu'il est question de sa nature guerrière et d'amour, elle parvient le plus souvent à se contenir. À titre d'exemple, dans un extrait de la deuxième partie de la nouvelle, Préchac met en évidence les caractéristiques genrées de son personnage et montre à son lecteur que, même lorsque l'humeur martiale de Christine est visée par des disgrâces, celle qui manie les armes avec adresse et qui n'a peur de rien parvient à se contenir et à agir avec raison.

Lors de son troisième travestissement en homme, alors qu'elle est déguisée en Saint-Aubin, elle charme les gens autour d'elle et s'assure d'obtenir les faveurs des plus hauts dirigeants. Elle devient d'ailleurs l'aide de camp de monsieur le maréchal de Luxembourg lors d'une campagne militaire :

¹¹² Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes*, ouvr. cité, p. 43, en italique dans le texte.

[...] il [Saint-Aubin] alla faire la reverence à Monsieur le Maréchal de Luxembourg, de qui il estoit déjà connu ; et l'ayant prié de trouver bon qu'il servist auprès de luy en qualité d'Ayde de Camp. Ce genereux Duc, qui aime les Gens bien faits, sur tout quand ils ont du merite, luy accorda cette grace, et l'employa dès le premier jour à porter ses ordres en divers endroits. (HM, 2, p. 160-161)

Si son apparence et ses bonnes actions lui attirent les grâces d'un maréchal, en revanche, un personnage les critique par jalousie. C'est le cas de Richemon, un gentilhomme qui fait partie des troupes du maréchal de Luxembourg :

Ce jeune homme jaloux des bons traitemens que tous les Officiers Generaux faisoient à Saint Aubin, qu'il regardoit comme un nouveau venu, luy témoigna de l'aigreur en diverses occasions. Saint Aubin, qui estoit la personne du monde la plus douce et la plus insinuante, s'estant apperceu de sa mauvaise volonté, tâcha de le gagner avec adresse, luy faisant cent amitiés chaque jour, et n'oubliant rien pour l'obliger à y répondre par quelque marque de bienveillance. Mais comme un esprit mal fait gâte toutes choses, Richemon attribuant tous les soins de Saint Aubin à sa foiblesse, et à la crainte qu'il croyoit qu'il eust de se faire une affaire avec luy, en devint plus insolent, et affecta de l'offenser en plusieurs rencontres, luy reprochant mesme quelquefois son air feminin, et ajoutant pour l'outrager, qu'une ame martiale logeoit rarement dans un si beau corps. (HM, 2, p. 203-205)

Aux yeux de Richemon, Saint-Aubin est un homme ayant un comportement féminin (donc faible). Tout comme les hommes de son époque qui sont influencés par les traités qui reprennent et diffusent les idées généralement admises par la *doxa*, Richemon ne peut concevoir que la vaillance guerrière s'incarne dans une personne efféminée et belle de surcroît. La guerre est une activité virile et les qualités requises pour faire partie des troupes sont forcément masculines. Richemon remet donc en question le dévouement martial de Saint-Aubin parce qu'il a une apparence et une attitude féminines. La femme cachée

derrière Saint-Aubin est blessée par les remarques de Richemon puisqu'elle sait qu'une personne peut posséder les qualités des deux sexes : « Saint Aubin se sentant touché par un endroit si délicat, ne pouvoit s'empêcher de rougir à ses reproches, voulant néanmoins éviter l'éclat d'une affaire, il tâchoit à éluder avec esprit tout ce que Richemon, qui prenoit avantage de sa retenue, luy disoit d'outrageant. » (HM, 2, p. 205-206) Ayant tout essayé pour l'amadouer, Christine ne trouve d'autres moyens que de menacer l'injurieux personnage :

Enfin, pressé par ses fréquentes persecutions, et voyant bien qu'il [Saint-Aubin] ne pouvoit plus dissimuler son ressentiment, sans estre exposé à des insultes continuelles, il prit son temps pour le [Richemon] trouver seul, et pour luy dire qu'il estoit las de ses railleries, qu'il n'estoit plus d'humeur à les souffrir, et qu'il le prioit une fois pour toutes de les finir, parceque s'il en usoit autrement, il seroit obliger de luy faire voir qu'il sçavoit fort bien se venger, quoy qu'il ne sceust offenser personne. (HM, 2, p. 206-207)

Comme Richemon ne prend pas au sérieux les avertissements de Saint-Aubin, celui-ci n'a d'autres choix que de mettre à exécution ses menaces :

Richemon ne fit pas grand cas de ce discours, et ayant recommencé ses injurieuses manieres d'agir, S. Aubin le joignit un jour dans la marche, et ayant mis le pistolet à la main, il luy dit, qu'il vouloit luy tenir sa parole ; Richemon s'étant mis en estat de le repousser, Saint Aubin luy tira son coup, dont il le blessa au bras duquel il tenoit son pistolet : ce qui l'empêchant de tirer, Saint Aubin profita de cet avantage, et luy ayant présenté l'autre pistolet à bout touchant, il le menaça de le tuer, s'il ne chantoit. Richemon s'opiniâtra à ne le point faire, et Saint Aubin ne s'attachant pas à le demander, se contenta de son avantage, et luy dit, que son opiniâtreté ne l'empêcheroit pas d'estre genereux. (HM, 2, p. 207-209)

Ayant eu vent de cette altercation, le maréchal s'informe de l'objet de la dispute et loue le comportement de Saint-Aubin : « Il n'est pas croyable combien ce combat fit de

bons effets pour S. Aubin, son General en eut plus d'estime pour luy, et depuis les autres Aydes de Camp de s'aviserent jamais de le railler. » (HM, 2, p. 210-211)

Dans ce passage de l'œuvre de Préchac, Christine, cachée sous les vêtements de Saint-Aubin, agit comme un honnête homme. Elle n'accomplit aucune action sous le coup de la colère. À maintes reprises, Richemon provoque Saint-Aubin en le narguant et en lui reprochant son air féminin, mais Christine demeure obligeante. En adoptant ce comportement, elle attire la sympathie du lecteur, car celui-ci fait partie d'une société où les pratiques culturelles prônent la bonne conduite. D'ailleurs, la colère que Christine réprime en « voulant néanmoins éviter l'éclat d'une affaire » est dépréciée par le lecteur. Lucie Desjardins, dans un article portant sur les passions, le rappelle :

Or, afin de plaire, il faut respecter certaines bienséances, supprimer l'expression de certaines passions et, au contraire, rechercher celles qui sont bien vues. On se fait aimer, dit le Chevalier de Méré, en évitant la colère, la tristesse le chagrin, l'avarice, l'envie et en montrant de la joie. La colère, par exemple, témoigne toujours d'un excès et sa « modération est plus importante à la vie civile que toutes les autres passions¹¹³ ».

Donc, pour Christine, il s'agit d'essayer de plaire en réprimant la colère et en respectant la bienséance. Plus encore, en renonçant à son avantage, elle fait montre de générosité et suscite l'admiration du lecteur qui ne peut que louer sa conduite.

Bien qu'elle se contienne, Christine laisse transparaître son trouble en rougissant, mais cette marque de son sentiment la rend authentique aux yeux du lecteur. Celui-ci

¹¹³ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intimer », art. cité, p. 176. Lucie Desjardins cite *Les caracteres des passions* de Cureau de La Chambre.

préfère voir un sentiment réel s'imprégner sur son visage que l'affectation, « qui est sans doute le défaut le plus condamné¹¹⁴ », selon Lucie Desjardins. De plus, le lecteur est le seul à connaître le véritable enjeu responsable du rouge qui farde le visage de l'héroïne. Puisqu'il connaît le secret du travestissement, il sait que Richemon blesse Christine et non Saint-Aubin par ses propos. C'est Christine qui, en dépit de son véritable sexe, éprouve des préférences pour les activités considérées comme masculines à son époque ; c'est elle qui craint d'être démasquée et qui, surtout, reçoit les réprimandes de Richemon tel un affront à sa nature. Mais si elle laisse voir son trouble un instant, elle ne glisse pas du côté de l'excès. Au contraire, elle « pr[end] son temps » avant de menacer Richemon et, par la même occasion, de démontrer judicieusement des caractéristiques masculines. En se servant d'une arme, elle fait valoir à Richemon son attitude masculine. Évidemment, ce dernier ne peut plus dénigrer la personnalité de Saint-Aubin, car Christine lui donne la preuve que son personnage est habité par un tempérament chaud. Guidée par la raison et jouant avec les caractères genrés du personnage qu'elle incarne, l'héroïne travestie rend davantage crédible son personnage et obtient en plus les félicitations du maréchal.

De même, la double identité de Christine, particularisée par ses aspects masculins et féminins, a l'avantage de l'éloigner des défauts attribués aux personnes de son sexe. Si les femmes sont naturellement plus emportées que les hommes, Christine affiche une constance et une rationalité qui devraient lui être étrangères, selon les traités et selon la *doxa*. Même quand il s'agit d'amour, qui est cette passion qui trouble les âmes, elle demeure imperturbable, du moins au début du récit : « [...] Christine fust la personne du monde qui eust le moins de penchant à l'amour » (HM, 1, p. 69). Le sentiment amoureux est décrit dans *Les caracteres des passions* de Cureau de La Chambre comme un sentiment vif qui fait naître d'autres mouvements de l'âme : « Car bien que l'Amour, à proprement parler, ne soit qu'une simple émotion de l'ame par laquelle elle s'vnît à ce qui est ayable : Ce n'est pas là pourtant l'idée entiere que nous nous en formons : Nous la

¹¹⁴ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intimer », art. cité, p. 177.

considerons comme vne Passion qui a pour objet la Beauté, et qui pour la posseder employe le desir, l'esperance, le plaisir etc¹¹⁵. » Les émotions qui en découlent perturbent nécessairement la tranquillité de l'âme et les personnes qui l'éprouvent ne peuvent être en parfait repos. En refusant l'amour, au début du récit, Christine fait preuve d'une rationalité exemplaire et d'un caractère tempéré. L'auteur l'éloigne en cela des inclinaisons des autres femmes et en fait une héroïne d'autant plus admirable, ce qui explique le succès de ses travestissements et qui les rend d'autant plus vraisemblables pour les lecteurs mais aussi pour les autres personnages du texte. Dans la première partie de la nouvelle, elle est d'ailleurs opposée aux femmes espagnoles qui se laissent flatter par des attentions galantes :

Dom Philip[p]le de Palafox, de qui j'y déjà parlé, estoit un de ceux qui avoient le plus d'empressement à luy marquer qu'elle ne leur estoit pas indifferente : et quoy que parmy tout ce nombre d'Amans cette Belle demeura toujours dans la mesme tranquillité : Dom Philippe ne se rebuta point par le peu de progres de ses soins, et crut qu'il pourroit luy plaire mieux par une serenade, qu'il luy donna la nuit sous ses fenestres. Christine, qui n'estoit pas de l'humeur des Dames Espagnoles, qui aiment toutes cette sorte de galanterie, en fut si offensée par l'éclat que cela fit dans sa ruë, où l'on maltraita deux ou trois personnes pour les empêcher d'y passer, qu'elle ne voulut plus voir Dom Philippe, ny se montrer à personne [...] (HM, 1, p. 74-76)

Dans cet extrait, le lecteur remarque un décalage entre la nature raisonnée de Christine et les reproches qui sont ordinairement adressés aux femmes. En effet, l'amour est généralement considéré comme étant une passion pour laquelle les femmes nourrissent davantage d'intérêt. Si Cureau de La Chambre ne parle de ce sentiment que par rapport aux hommes, Poullain de La Barre, lui, affirme que l'opinion populaire considère que les

¹¹⁵ Marin Cureau de La Chambre, *Les Caracteres des passions*, ouvr. cité, vol. 1, p. 5.

femmes sont « plus portées à l'amour que les hommes¹¹⁶ ». Christine apparaît donc comme une personne singulière parce que le narrateur marque une différence entre elle et les femmes en général, mais elle est aussi admirable en raison de ses qualités. En ayant recours à la théorie des humeurs, Préchac dépeint l'héroïne à l'opposé des autres femmes et, implicitement, loue son attitude masculine lorsqu'elle fait montre de rationalité. Il se sert aussi du tempérament de son héroïne à plusieurs reprises dans la première partie du texte pour louer sa personnalité.

Effectivement, il oppose la constance, la retenue et le contrôle de l'héroïne à la démesure des personnages qui l'entourent. Notamment, Dom Philippe De Palafox, amoureux de Christine, semble étourdi comparativement à Christine qui maîtrise ses passions. Dans la première partie de la nouvelle, Dom Philippe se rend à Meyrac pour enlever l'héroïne et la ramener en Espagne. Mais, victime de ses sentiments, dès qu'il aperçoit Christine, il s'émeut : « [...] aussi-tost que Dom Philippe la vi[t] paroistre, il en fut si troublé, et tant de diverses passions l'agiterent dans ce moment qu'il fut sur le point de changer de sentiment, et de luy demander pardon de sa temerité » (HM, 1, p. 86-87). Cette agitation que ressent Dom Philippe l'attendrit et lui fait presque oublier sa mauvaise foi. Mais son désir de garder Christine auprès de lui étant plus fort que tout, il agit contre sa nature. Bien que surprise par l'intention de Dom Philippe, Christine parvient à garder la tête froide et à se jouer de sa crédulité :

[...] dissimulant sa surprise par une presence d'esprit ordinaire aux personnes de son sexe, [elle] luy montra un visage riant, luy témoigna d'estre fort sensible à la violence de sa passion, et d'être preste de retourner en Espagne, pour recevoir l'honneur qu'il vouloit luy faire de l'épouser, qu'elle le prioit seulement de luy donner autant de temps qu'il luy en falloit pour executer sa resolution avec plus de bien-séance. (HM, 1, p. 88-89)

¹¹⁶ François Poullain de La Barre, *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes*, Paris, J. Du Puis, 1675, p. 281.

À nouveau, le talent de comédienne de l'héroïne, celui qui la prédestine à se travestir, la sauve du péril. Or, selon le narrateur, le mérite de Christine est quelconque puisqu'il s'agit d'un trait de caractère commun à toutes les femmes. Le lecteur y retrouve également un référent connu, car les traités renvoient cette image de la femme. Il suffit de penser à Cureau de La Chambre qui la décrit comme étant « rusée », « dissimulée » et « menteuse ». La ruse de Christine, celle qui lui permet de cacher sa surprise et de duper Dom Philippe, est cependant la réaction d'un tempérament contrôlé. Elle ne s'emporte pas et ne s'offense pas d'une telle atteinte à sa personne. Elle démontre par la même occasion qu'elle maîtrise les réactions physiques découlant des mouvements de l'âme. En plus de les contenir, elle affiche des marques physiques contraires aux sentiments éprouvés, ce qui n'est pas sans faire allusion à son don pour le jeu et à la dissimulation telle que pratiquée dans le milieu de la cour. Dans un article consacré aux mémoires du cardinal de Retz, Lucie Desjardins s'intéresse à la feinte corporelle au XVII^e siècle :

Certes, le corps révèle les passions véritablement ressenties, mais il les dissimule aussi — car je puis sourire à une personne que je déteste —, si bien que le sourire de l'autre n'est pas automatiquement signe de sa joie ou de son amitié. Comment savoir, à la vue d'un homme, si les passions que son corps, son visage et sa voix révèlent ont été dominées ou non ? si elles sont feintes ou naturelles ? Les traités de lecture du corps pourraient donc conduire à d'étranges méprises¹¹⁷.

Dans le cas présent, le lecteur ne se méprend pas puisque le narrateur lui explique la duperie de Christine. Son commentaire met cependant l'accent sur le don naturel de l'héroïne pour la comédie puisqu'elle laisse paraître une marque physique d'une passion contraire à son sentiment réel. Elle démontre aussi qu'elle est maîtresse d'elle-même,

¹¹⁷ Lucie Desjardins, « Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII^e siècle : les *Mémoires* du cardinal de Retz », *Tangence*, n° 60, 1999, p. 25-26.

qu'elle peut manipuler les autres personnages, même lorsqu'elle est prise au dépourvu. Effectivement, le principal intéressé est piégé :

Dom Philippe credule, comme le sont d'ordinaire les amans sinceres, fut charmé de n'estre plus obligé d'employer la violence, et d'esperer qu'il possederait Christine sans l'outrager : il se flatta d'en estre aimé, et renonçant à un dessein auquel le seul desespoir l'avoit résolu, il s'abandonna de bonne foy à tous les expediens qu'elle luy proposa. (HM, 1, p. 89)

Le jeu auquel l'héroïne se livre démontre du même coup son aisance à feindre et sa capacité à contrôler ses émotions. Même habillée en femme, n'incarnant aucun personnage, Christine joue. En la confrontant à ce genre de situation où la théâtralité se déploie, Préchac met l'accent sur la capacité de son héroïne à jouer et rend d'autant plus plausible son interprétation de l'homme. Il met aussi en lumière la dimension théâtrale de la scène en utilisant un procédé dramaturgique qui est alors un *topos* des comédies. Il s'agit de l'arroseur arrosé : est pris qui voulait prendre. En feignant d'être contente de voir Dom Philippe, Christine répond à la passion de celui qui a souhaité l'enlever pour qu'elle en devienne amoureuse. Heureux d'être aimé de l'héroïne, le malhonnête est aveuglé par ses sentiments et ne remarque pas la feinte de Christine. Celle-ci rejette finalement son amour et l'arroseur arrosé n'a pour seule consolation que son désespoir : « Il retourna désespéré au cabaret où il avoit laissé ses gens, les fit monter à cheval avec precipitation, et marcha toute la nuit, detestant sa passion et sa credulité. » (HM, 1, p. 92-93)

Tout compte fait, Christine est une héroïne rationnelle qui sait faire preuve de sang-froid. Lorsque Richemon dénigre son attitude féminine, Christine, naturellement belliqueuse, agit avec bienveillance jusqu'à ce qu'elle juge opportun d'imposer sa nature masculine. De plus, comme elle refuse l'amour, elle garde la tête froide et dissimule aisément sa crainte lorsque Dom Philippe menace de l'enlever pour l'épouser en se servant

de son don pour la feinte. En confrontant sa retenue à l'emportement des personnages, l'auteur présente, dès l'ouverture de son œuvre, une femme sachant se contrôler. Mais, même mesurée, Christine subit parfois les mouvements de son âme, agitée par ses passions les plus violentes.

3.3 CHRISTINE DE MEYRAC, UN PERSONNAGE EMPORTÉ

Bien qu'elle parvienne le plus souvent à jouer la comédie et à dissimuler les effets de ses sentiments, l'héroïne mousquetaire ne contient pas toujours son excitation et son trouble. Son intérêt pour la guerre et son amour pour le marquis d'Osseira peuvent ébranler sa capacité à réprimer les marques qui apparaissent sur le corps. Pour le démontrer, nous nous référerons aux première et dernière réactions sensibles de Christine, soit les réactions relatives à son enrôlement et à sa vulnérabilité face au sentiment amoureux, ce qui permettra de souligner l'évolution des sentiments du personnage.

La première fois que Christine se laisse emporter par les effets d'une passion, elle est envahie par son intérêt pour la gloire et les armes. Elle abandonne ce qui la rattache au genre féminin et adopte un comportement attribué aux hommes. Dans la première partie de la nouvelle, le récit de la conquête de la Franche-Comté, écrit par Marmon, lui inspire son exaltation : « Christine qui ne respiroit que la gloire, fut si transportée par la lecture de cette fidelle relation, qu'elle en oublia jusques à son sexe, et par une resolution au dessus d'elle-mesme, et digne d'elle seule, forma le dessein de disputer aux plus braves du Royaume l'honneur de bien servir un si digne Maistre » (HM, 1, p. 121-122). Le narrateur ne dévoile pas explicitement les marques sur le corps que peut provoquer son enthousiasme, mais il met en perspective le fait qu'elle est « transportée ». Elle ne rougit pas, ne tremble pas, sa voix n'est pas modifiée, mais son corps est tout de même porteur d'une émotion. Il n'en

faut pas plus au lecteur pour deviner les mouvements du corps et se représenter l'emportement de l'héroïne.

Ici, Préchac semble reprendre à son compte des éléments des *Characteres des passions* de Cureau de La Chambre, ce qui appuie l'idée selon laquelle une correspondance entre les traités et la fiction peut être établie. En effet, Christine laisserait transparaître par son emportement des caractères moraux :

Il y a aussi deux sortes de Characteres, dont les uns sont *Moraux* et les autres *Corporels*. Car si l'on considère un homme qui est en cholere ; la violence paroist en toutes les actions, ses paroles sont pleines d'injures et de menaces, il crie, il court, il frappe, la raison et les remontrances l'offencent et il ne connoist plus d'amis que ceux qui favorisent la passion. D'un autre costé son visage s'enflamme, ses yeux estincellent, son front se ride, ses paroles s'entrecourent, sa voix devient affreuse, son regard farouche, et tout son maintien furieux. Voila donc deux sortes d'effets et deux sortes de Characteres, dont les uns consistent aux actions Morales, et les autres au changement et en l'altération du corps¹¹⁸.

L'héroïne est transportée par sa passion et son comportement est enflammé : elle surmonte tous les obstacles pour arriver à ses fins et elle laisse à l'abbé de Dizeste une procuration afin qu'il prenne en charge « ses affaires » (HM, 1, p. 123), soit les détails relatifs au décès de sa mère :

L'Abbé après luy avoir inutilement représenté tout ce qui pouvoit l'en détourner, luy promet enfin de la servir, la mort de sa mere qui arriva en ce temps-là, facilita son dessein, quoy que cela mesme le retardât de quelque mois. Il survenoit tous les jours quelque nouvelle difficulté, et voyant bien qu'il luy seroit impossible de finir

¹¹⁸ Marin Cureau de La Chambre, *Les Characteres des passions*, ouvr. cité, p. 3-4.

toutes ses affaires, elle donna une procuration generale à l'Abbé [...]. (HM, I, p. 122-123)

La fièvre patriotique qui la transporte à ce moment du récit lui donne alors la force de traverser les épreuves et rend futiles les questions d'ordre matériel et familial. Les « gestes » posés par le personnage sont provoqués par une passion. Ils découlent de toute évidence des caractères moraux, car ce sont des « actions morales ». Aucune « altération du corps » n'est soulignée, seule l'action compte. Par conséquent, l'auteur ne met pas explicitement en scène le corps de Christine. Par son choix de passer sous silence les possibles marques qui paraissent sur le corps, il s'en tient au principe du genre de la nouvelle qui, par souci de bienséance, tient à éviter les allusions à celui-ci.

Dans le même extrait, Christine pose un autre geste emporté, passionné, qui lui permet d'assouvir son désir de combattre. Celui-ci, selon la définition de Cureau de La Chambre, est à la fois un caractère moral et un caractère corporel. En effet, les actes de Christine (caractère moral) ont des incidences sur son corps qui se transforme (caractère corporel). Précisément, Christine se déguise et se coupe les cheveux pour pouvoir défendre son pays et participer à la conquête territoriale. Les gestes qui précèdent le résultat escompté (se travestir pour rejoindre les troupes) sont les effets d'« actions morales » selon Cureau de La Chambre. Ils sont les suites d'un déraisonnement exceptionnel pour Christine : celle qui a fait montre d'une lucidité et d'une rationalité sans faille (ou presque) depuis le début du récit s'embrase et, par des mouvements du corps, agit directement sur lui en le modifiant, ce qui n'est pas sans faire allusion aux caractères corporels. De fait, elle abandonne quelques signes de la féminité en quittant sans hésitation les habits de son sexe et en se coupant les cheveux. C'est donc avec vitalité et sérieux qu'elle investit le cercle des mousquetaires en qualité d'homme. Telle une comédienne voulant jouer son rôle le plus exactement possible, elle adopte le physique adéquat et fait le sacrifice - s'il en est un - de sa vie passée pour se tourner vers un avenir qui lui semble prometteur. Du coup, elle fait

montre des traits de caractères masculins et rend d'autant plus vraisemblables ses travestissements.

Une fois sa volonté de rejoindre les troupes accomplie, son emballement passager s'évanouit pour laisser place à sa nature raisonnée, celle qui compose la personnalité du jeune Saint-Aubin. Donc, Christine s'emporte un instant et devient Saint-Aubin, mais elle retrouve aussitôt le sang-froid que le lecteur lui connaît et envisage de quitter la vie pour conserver son honneur, et ce, en contrôlant son visage pour ne pas démentir sa nouvelle identité : « Saint Aubin fut d'abord effrayé par l'horreur d'une mort si honteuse ; et pour l'éviter il fut sur le point de declarer ce qu'il estoit : Mais ne pouvant se resoudre de s'exposer à la risée de toute une Armée, sa pudeur demeura la plus forte, et il se prepara à la mort avec un courage heroïque. » (HM, 1, p. 192-193) Pour garder intact son honneur, Saint-Aubin refuse de dévoiler sa véritable identité et, de peur de se discréditer en sauvant sa vie, il se résigne à mourir. Dans ce passage de *L'héroïne mousquetaire*, Christine éprouve une vive émotion qui est celle de la peur d'une mort honteuse. Cette agitation qui aurait pu faire naître des marques sur son visage ne semble pas affecter son apparence physique, car sa nature masculine l'emporte sur la part féminine. Du moins, le narrateur ne relève aucun changement digne d'être mentionné.

D'ailleurs, depuis le début du récit, très peu de marques sur le visage sont notées et celles que le narrateur expose au lecteur sont peu intéressantes en regard de cette analyse. Les remarques peu nombreuses à propos des quelques passions imprimées sur le corps ou le visage de l'héroïne soutiennent le fait qu'elle a une nature raisonnée, stable et contrôlée. Par contre, le « silence de sa figure¹¹⁹ » ne la rend pas insensible ; elle a plutôt acquis une

¹¹⁹ L'expression est de Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle)*, Paris, Rivages, coll. « Rivage/Histoire », 1988, p. 20.

retenue enseignée par les normes sociales de son temps, ce qui fait d'elle une personne apte à jouer la comédie :

Elles [la mise à l'écart des excès, la mise au silence du corps] ont donné naissance à un homme sans passions au comportement modéré, mesuré, réservé, prudent, circonspect, calculé ; souvent réticent, parfois silencieux. L'homme raisonnable des élites, puis des classes moyennes. L'homme des passions, l'homme spontané et impulsif s'est progressivement effacé derrière l'homme sans passion. Mais au plus profond de cet homme sans passion s'abrite l'homme sensible et expressif¹²⁰.

Cet extrait de *L'histoire du visage* de Jean-Jacques Courtine et de Claudine Haroche laisse entrevoir à quel point l'intérêt pour la retenue du corps est d'une importance capitale dans la société des XVI^e et XVII^e siècles. À l'image des hommes de son temps, Préchac met en scène un personnage qui prône la retenue et qui la considère comme une valeur fondamentale. L'expérience de jeu que ce dernier acquiert au fil du récit lui fournit d'ailleurs l'opportunité de développer cette expertise et de parvenir à berner les gens de son entourage quant à son identité.

Par contre, Christine peut aussi être un personnage « sensible et expressif » et elle fait partie de ceux qui laissent, par moment, les larmes mouiller leurs joues et leur corps défaillir sous le coup d'une émotion trop forte. Le sentiment le plus violent que ressent un personnage dans une nouvelle galante du XVII^e siècle est d'ordre sentimental et Préchac entretient le *topos* : Christine, en plus de s'emporter au moment de rejoindre l'armée pour la première fois, se laisse transporter par les mouvements de son cœur. Pendant le récit, le lecteur voit Christine rougir par amour, s'abandonner à la passion, pleurer et regretter le marquis. Désespérée, celle qui a tant souhaité que son amour s'épanouisse le voit se faner. Sa réaction alors est très théâtrale, voire démesurée, et la conduit vers la mort. La dernière

¹²⁰ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage*, ouvr. cité, p. 20.

fois qu'elle s'emporte, son transport a raison d'elle. Elle est donc plus emportée lorsque les événements du récit touchent à sa nature féminine, celle qui, selon la théorie des humeurs, est humide, soit proche des larmes. Or, lorsqu'il est question d'éléments faisant appel à sa nature masculine, elle apparaît au lecteur comme étant rationnelle, chaude et sèche.

Selon Lewis C. Seifert, « [d]ans les récits de travestissement, il y a très souvent une scène de dénouement, que Joseph Harris a proposé d'appeler celle de l'*anagnorèse*, où la vérité sur le sexe du personnage travesti est révélée. D'habitude, c'est aussi le moment dans l'intrigue où le personnage abandonne son travestissement et où le public exprime son étonnement et son admiration devant l'illusion créée¹²¹. » Dans *L'héroïne mousquetaire*, ce *topos* subit des modifications. D'abord, Christine ne révèle pas son identité à la fin du récit ; elle est plutôt dévoilée sporadiquement, à certains personnages, au cours du récit. De plus, elle n'abandonne pas son déguisement. En dernier recours, elle choisit de porter l'image de l'homme. Même ses blessures affectives ne parviennent pas à lui faire renoncer à la figure qu'elle a projetée tant de fois. En effet, elle choisit de porter le visage de l'homme jusqu'à la fin de sa vie. Cette image, compte tenu qu'elle lui ouvre les portes du monde de la guerre, est la plus avantageuse pour elle. Après avoir appris que l'aboutissement d'une relation amoureuse avouée avec le marquis était désormais impossible, les armes, considérées comme sa deuxième passion, sont son dernier recours. Certes, le retrait dans un couvent est envisagé par l'héroïne puisqu'il lui permet de se retirer de la vie publique et de se protéger des pièges de l'amour. Cette piste est celle que privilégient les femmes, mais Christine, plus conforme à sa nature masculine, opte plutôt pour les armes, car elles lui apportent la solution à un chagrin d'amour trop lourd, à une peine qu'elle ne peut souffrir¹²². Avant d'aborder la mort physique de l'héroïne, il est de

¹²¹ Lewis C. Seifert, « L'abbé de Choisy », art. cité, p. 475.

¹²² « Elle fit diverses reflexions sur le dessein qu'elle avoit d'entrer dans un Convent, et connut bien qu'elle s'y estoit determinée par des mouvemens où son inclination n'avoit aucune part, n'estant point du tout propre à mener une vie si opposée à son humeur : et sçachant combien il y a des personnes malheureuses pour avoir embrassé des professions par desespoir, par complaisance pour leurs parens,

rigueur de mettre en contexte le quiproquo dont a été victime le marquis, la réaction on ne peut plus théâtrale de Christine en plus de sa mort symbolique.

Avant d'apprendre que le marquis a promis d'aimer une autre femme, Christine, déguisée en Montalban, pressent déjà qu'un malheur va s'abattre sur leur amour. Fébrile, elle n'ose plus demander de nouvelles du marquis en public de peur de ne pas contrôler les marques que son trouble pourrait faire naître sur son corps. La passion amoureuse et les doutes qui croissent dans son esprit la rendent vulnérable au point de lui faire perdre ses moyens et d'oublier tout le savoir relatif à la retenue du corps qu'elle possède naturellement et qu'elle a perfectionné lors de ses travestissements :

Mais personne ne luy parloit du Marquis d'Osseyra, et il [Montalban] n'osoit en demander des nouvelles, de peur que son visage ne le trahist, et qu'on ne s'apperceust des sentiments qui luy donnoient cette curiosité. Il évitoit mesme de se trouver à des parties de plaisir, quoy qu'on luy en proposast souvent. Son cœur continuoit toûjours à luy donner des allarmes par des pressentiments funestes à son amour. (HM, 4, p. 228-229)

Ce passage du texte de Préchac n'est pas sans faire allusion aux marques que l'amour peut laisser sur le visage et que Cureau de La Chambre note dans le *Caractere des passions*. En effet, selon lui, ce sentiment peut provoquer nombre de réactions perceptibles par autrui parce que lisibles sur le visage (yeux, front, lèvres, oreilles, etc.). « L'amant » devient alors un livre ouvert pour quiconque sait déchiffrer les signes de cette passion :

ou par d'autres raisons semblables contre leur inclination et sans en pouvoir estre détournées par les resistances secretes de leur cœur, elle aima mieux chercher les occasions de perir glorieusement dans les armes, que de languir dans une condition mal'heureuse, se défiant bien que le souvenir du Marquis d'Osseyra iroit peut-estre la troubler dans sa retraite. » (HM, 4, p. 243-245)

Quand la personne aymée se presente à ses yeux, quand on la nomme seulement, ou quand quelque chose luy en réveille le souvenir, au mesme instant son cœur s'esleve et s'agite, son poux se rend inégal et déreglé, il devient inquiet et ne peut plus demeurer en place. Tantost les frissons le saisissent, tantost la chaleur allume tout son sang ; par fois il se sent animé d'un courage et d'une force extraordinaire, par fois il se trouve abbatu et languissant, quelquefois mesme il tombe en deffillance¹²³.

Ne nommant pas précisément la réaction du corps, Cureau de La Chambre laisse tout de même entendre que la personne affligée par le sentiment amoureux n'est plus maîtresse d'elle-même. Il en est d'ailleurs ainsi pour Christine qui appréhende les mouvements de son corps et qui semble mettre en doute sa capacité à soutenir son personnage dans l'éventualité où une allusion à l'être aimé serait faite. La comédienne rationnelle capable d'épater par la justesse et la rigueur de sa « performance » devient alors une âme sensible qui redoute le moment où elle ne pourra dissimuler son émotion. Quant à lui, le lecteur, celui qui a vu l'héroïne mener adroitement des « performances » *théâtrales* qui se sont complexifiées, dédoublées, emmêlées, peut alors mettre à profit son savoir sur l'éloquence du corps pour mieux comprendre un trouble auquel l'héroïne, en raison de sa sagesse et de son expérience de la simulation, semblait pouvoir résister. Préchac, solidaire des propos de Cureau pour qui l'amour est une passion dangereuse, reprend cette conception du sentiment et établit un parallèle entre le savoir des traités et sa fiction. En effet, dans son *Caractere des passions*, Cureau met en garde contre ce sentiment : « Ce sera assez de dire que c'est le plus dangereux ennemy que puisse auoir la Sagesse : Parce que de toutes les Passions qui la peuuent troubler, il n'y a que l'Amour contre qui elle n'a point de deffence¹²⁴. » Cette idée reçue permet au lecteur de mieux comprendre, voire d'anticiper la réaction du personnage. Effectivement, la « sagesse » exemplaire dont Christine a su faire preuve depuis le début du récit a déserté son âme pour laisser toute la place aux mouvements provoqués par l'amour. Émotive, elle laisse son corps s'emporter et réagir démesurément.

¹²³ Marin Cureau de La Chambre, *Les Caractere des passions*, ouvr. cité, p. 32-33.

¹²⁴ Marin Cureau de La Chambre, *Les Caractere des passions*, ouvr. cité, p. 22-23.

Lorsqu'elle apprend, au cours d'un dîner chez le marquis de Borgomainero, que celui qui a promis de l'épouser a marié une autre femme, elle faiblit et ne réussit plus à contrôler son corps. C'est son tempérament féminin, sa faiblesse dite naturelle, qui l'emporte au moment où elle ne tient plus son rôle masculin :

A propos de galanterie continua-t'il [un gentilhomme flamand], n'avez-vous point sceu l'officieuse tromperie qu'on a faite au Marquis d'Osseyra pour le guerir de la violente passion qu'il avoit pour une Françoise. Si quelqu'un eust observé dans ce temps-là le visage de Montalban, il se seroit aisément apperceu de son trouble. Mais tout le monde estoit attentif à écouter le Gentil'homme Flamand, qui leur apprit que la Duchesse d'Arschot, de concert avec le Duc de Villa Hermosa, avoit fait épouser sa niece au Marquis d'Osseyra, en feignant de favoriser son mariage avec la Françoise ? (HM, 4, p. 231-233)

À ce moment précis, Christine quitte son personnage un instant, la nouvelle la bouleversant au plus haut point : « O ciel ! s'écria Christine, ne se souvenant plus, ny de son faux nom, ny de sa pretenduë Nation, et se laissant tomber de son siege. » (HM, 4, p. 233) Pendant ce court passage, Christine ne joue plus. C'est une réaction authentique qu'elle laisse transparaître. Cet événement du récit est d'une importance capitale, car il représente symboliquement la mort de l'héroïne. Son évanouissement et l'état dans lequel elle se trouve sont le symbole de la pâmoison. Selon Descartes, « [l]a pâmoison n'est pas fort éloignée de la mort, car on meurt lorsque le feu qui est dans le cœur s'éteint tout à fait [...] »¹²⁵. La mort physique apparaît même à Christine comme étant moins pénible que la souffrance qu'elle endure : « [...] la mort la plus cruelle luy eut paru douce dans l'état où elle se trouvoit » (HM, 4, p. 236). Par ailleurs, comme le souligne Edwige Keller, dans les nouvelles du XVII^e siècle, la pâmoison est un *topos* romanesque qui n'est pas à négliger.

¹²⁵ Descartes cité par Edwige Keller, *Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 147.

Elle « recouvre toutes les nuances d'évanouissement, depuis la faiblesse contenue jusqu'à la défaillance spectaculaire¹²⁶ ». Quant à l'évanouissement de Christine, il est plutôt de l'ordre du spectacle, car la chute qu'elle fait « implique une scénographie plus élaborée : gestuelle démonstrative et présence d'un public, voire d'un décor¹²⁷ ». Les mouvements du corps ne sont pas décrits précisément dans l'extrait de *L'héroïne mousquetaire*, mais le public est présent. Se trouvent alors en compagnie de l'héroïne, le gentilhomme flamand, annonçant la nouvelle tragique, et d'autres convives. Ceux-ci, que nous pouvons envisager comme des figurants évoluant dans le même décor que Christine, deviennent spectateurs, c'est-à-dire spectateurs de la faiblesse du corps. Cet événement spectaculaire n'est pas sans consolider la relation que le récit entretient avec le genre dramatique depuis le début de l'œuvre. N'étant plus en mesure de tirer elle-même les ficelles de la scène dans laquelle elle se retrouve, Christine est tout de même le personnage central d'une dynamique théâtrale.

La mort symbolique du personnage, représentée par la pâmoison, donne déjà à voir au lecteur un aperçu du destin qui attend l'héroïne. Sa mort à la fin de la nouvelle n'est plus surprenante, elle relève d'une stratégie romanesque qu'il peut anticiper :

Dans la production romanesque classique, beaucoup de personnages s'inscrivent dans une destinée funeste attestée par la mise en place d'une stratégie narrative : des avertissements jalonnent les récits et réfléchissent la mort bien avant l'heure fatidique. Cette stratégie suppose l'existence d'un lecteur capable de la déchiffrer et de l'interpréter, le roman de la mort oscillant entre le projet final de l'auteur et la réception signifiante du lecteur¹²⁸.

¹²⁶ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, ouvr. cité, p. 147.

¹²⁷ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, ouvr. cité, p. 147.

¹²⁸ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, ouvr. cité, p. 189.

Cet événement renvoie aussi à d'autres moments du récit qui avertissent le lecteur de la fin qui attend le personnage. Christine est blessée quelques fois au cours du récit¹²⁹ : « Le traitement romanesque retient, quant à lui, des accidents corporels qui s'imposent explicitement comme les signes avant-coureurs d'un destin funeste¹³⁰. » Bien qu'on craigne rarement pour sa vie, ses blessures rappellent au lecteur qu'elle est mortelle, qu'elle n'est pas « ce personnage invulnérable et surhumain qu'a pu connaître le roman héroïco-galant¹³¹ ». D'ailleurs, elle risque régulièrement sa vie en tant que mousquetaire et le lecteur sait que le prix à payer en échange de la reconnaissance des actions héroïques peut être la mort.

Cette mort arrive en effet sur un champ de bataille. Sous l'identité de Montalban, elle « [...] se rendit à son armée avec deux ou trois Volontaires Anglois, qui alloient prendre des leçons de guerre sous ce Grand Maistre » (HM, 4, p. 246). Elle est alors un Espagnol au service du roi de France, un roi pour lequel elle a déjà servi en tant que Français, ce qui signifie que des mousquetaires la connaissent sous le nom de Saint-Aubin. Et comme elle a la même apparence physique que lui compte tenu des vêtements masculins qu'elle porte, les chances d'être reconnue sont grandes : « [...] notre Heroïne voulant éviter la rencontre de ceux qui auroient pû la reconnoître, cherchoit moins à se distinguer par une valeur temeraire, qu'à perir par les mouvemens de son desespoir. » (HM, 4, p. 246) Tandis que les risques d'être démasquée augmentent et que son chagrin d'amour lui déchire l'âme, Christine abandonne la fierté et la bravoure guerrière, sentiments masculins par excellence, pour se laisser porter par le désespoir provoqué par un amour déçu. Malgré ses vêtements masculins, elle est alors plus femme qu'homme. La sagesse et la raison dont elle a su faire

¹²⁹ Elle est blessée lors d'un combat entre écoliers quand elle est étudiante à Saragosse (HM, 1, p. 32), elle est mordue par un chien qui a la rage (HM, 1, p. 98), elle est blessée lors de sa première campagne (HM, 1, p. 182), elle est blessée par le marquis d'Osseira qui l'a pris pour un rival (HM, 1, p. 239).

¹³⁰ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, ouvr. cité, p. 131.

¹³¹ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, ouvr. cité, p. 132.

preuve lors de ses travestissements l'ont quittée. L'amour, sentiment qu'elle a tenté de refuser au début du récit, la dirige droit vers la mort. La pâmoison dont elle a été victime n'était qu'une répétition de la scène de la mort qui l'attend. Le trépas de l'héroïne n'est donc pas étonnant : Christine s'élance dans la mort en rejetant la vie afin de fuir la souffrance. À ce sujet, Cureau de La Chambre lui-même constate que les effets de l'amour, suite à la défaillance, peuvent laisser entrevoir la mort comme une délivrance : « Enfin il [l'amant] se sent frappé d'une maladie qui se rit de l'art des Medecins, et qui ne trouve point de remedes que dans la mort ou dans l'Amour mesme¹³². »

Donc, au début du récit, Christine est un personnage raisonnable qui rejette le temps d'un instant sa nature rationnelle pour rejoindre les troupes du roi. Or, son comportement est le fruit d'un simple égarement. Elle retrouve le sentier de la raison une fois son objectif atteint et fait de Saint-Aubin un homme à son image, soit une personne réfléchie qui choisit la mort plutôt que le déshonneur. Par contre, Christine évolue pendant le récit et l'amour, qu'elle a pourtant tenté de fuir, la déçoit grandement. Elle abandonne alors tout intérêt pour la vie et choisit d'y renoncer pour alléger sa souffrance.

Tout compte fait, Christine est une héroïne double. En plus de porter les vêtements des deux sexes et de superposer les genres, elle peut faire montre d'un tempérament raisonné et emporté selon qu'elle privilégie sa nature masculine ou féminine. Certes, la raison guide la plupart du temps ses choix et ses agissements, mais il arrive qu'elle s'emporte ou qu'elle ne parvienne pas à contrôler l'effet de ses émotions. L'intime se dévoile alors à l'autre, l'intériorité s'extériorise. La vie est à l'image d'un théâtre du monde où chacun joue son rôle en cachant ou en modifiant les effets des passions. La preuve que la dimension théâtrale est bien présente dans *L'héroïne mousquetaire* n'est plus à faire, mais il importe tout de même de mentionner que Christine évolue dans ce théâtre du monde où la

¹³² Marin Cureau de La Chambre, *Les Caracteres des passions*, ouvr. cité, p. 33.

bienséance sert à la préserver des agitations émotives. L'héroïne construit l'image qu'elle souhaite projeter en fonction des personnages qu'elle côtoie ou des situations auxquelles elle est confrontée. Ainsi, avec Richemon, elle impose sa nature belliqueuse et avec Dom Philippe de Palafox, elle joue l'ingénue pour le piéger. Cependant, il arrive qu'elle s'emballe et qu'elle adopte le caractère du genre qui prédomine. En effet, lorsqu'elle se travestit pour partir en guerre, l'héroïne s'emporte et modifie son corps. Or, ce déraisonnement a peu d'incidences puisqu'il ne la met pas en danger : elle se travestit mais retrouve immédiatement sa nature. À ce moment du récit, les caractéristiques du genre masculin s'imposent. Par contre, lorsqu'elle apprend qu'elle a perdu le marquis d'Osseira, elle oublie qu'elle joue un personnage, sa nature féminine prend le dessus et met son secret en péril. De plus, son chagrin d'amour l'amène à rechercher la mort. Elle perd du coup sa capacité à raisonner et termine sa vie de manière tragique.

Quant aux traités qui enseignent les comportements du corps et qui distinguent les caractéristiques des genres, Préchac s'en sert pour lier la fiction à ce savoir théorique. En effet, ses personnages parviennent à bien lire les effets des émotions, et l'héroïne, le plus souvent, adopte le comportement approprié en regard du personnage qu'elle interprète. De plus, les idées des traités qui circulent au XVII^e siècle fournissent aux lecteurs un code servant à se représenter les mouvements du corps. Elles sont d'une grande utilité lorsque l'auteur choisit de passer sous silence certains détails du corps pour respecter le principe de la bienséance. Elles permettent alors d'interpréter les effets des passions, elles servent à imaginer la mise en scène du corps lorsqu'elle n'est pas dévoilée explicitement par le narrateur. De ce point de vue, Préchac se réfère à ce savoir permettant de traduire les comportements. Or, il arrive qu'il inverse ou qu'il tourne à l'avantage de son héroïne la théorie des traités. Comme celle-ci joue les deux genres et atteint la perfection, l'auteur s'éloigne de la théorie des humeurs qui sépare distinctement les genres. Dans les traités ne prônant pas l'égalité des sexes, les femmes ne font pas bonne figure. Elles sont plutôt décrites comme étant le pendant négatif de l'homme. Alors, le lecteur se prête au jeu et

découvre une femme d'un nouveau genre, à la fois féminine et masculine, mais parfaite. Ce double statut lui assure la réussite de ses travestissements et fait d'elle une comédienne au talent remarquable.

En permettant à son héroïne de dépasser les attentes relatives à la condition des femmes de son époque, Préchac semble se positionner en tant que défenseur de la cause féminine, s'inscrivant alors dans la lignée de Poullain de la Barre¹³³ et de Marie de Gournay¹³⁴. De plus, les allusions à la cause des femmes sont fréquentes dans l'œuvre. Par exemple, lorsque Christine discute avec la princesse qui souhaite piéger la veuve qui s'en prend aux femmes libres (quatrième partie), Préchac défend les femmes par l'entremise du personnage de la princesse : « En vérité, dit alors la Princesse, les personnes de nostre Sexe sont bien malheureuses : car enfin, ce n'est pas assez d'estre satisfaite de sa propre conscience, il faut encore satisfaire au monde, qui est toujours disposé à croire tout ce qui [se] fait contre nous. » (HM, 4, p. 87-88) Or, il serait à propos de relever et d'analyser les remarques du narrateur qui réduisent Christine et les personnages féminins aux préjugés de l'époque. Préchac semble vouloir inscrire son œuvre en regard du nouveau discours sur l'égalité des sexes et faire valoir le côté avant-gardiste de son récit. Il souhaite sans doute également toucher son lectorat majoritairement féminin en lui proposant une vision égalitaire des sexes. Or, il paraît incapable de s'affranchir totalement des idées reçues de son époque puisque ses personnages féminins sont le plus souvent un calque de la femme décrite dans les traités. Alors, une lecture féministe du texte permettrait de mettre en lumière les différents points de vue à l'égard des femmes énoncés dans *L'héroïne mousquetaire*.

¹³³ Poullain de la Barre, *De l'éducation des dames*, Paris, J. Dupuis, 1673 ; *De l'égalité des deux sexes*, Paris, J. Dupuis, 1673 ; *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes*, Paris, J. Dupuis, 1675.

¹³⁴ Marie de Gournay, *Égalité des hommes et des femmes* [1622], dans *L'Ombre de la demoiselle de Gournay. Œuvres composées de meslanges*, Paris, J. Libert, 1626, p. 445-468.

CONCLUSION

Les travestissements de Christine de Meyrac dans *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable* de Jean de Préchac apportent une coloration toute particulière à l'œuvre. En effet, la protagoniste qui se sert du vêtement pour camoufler son identité en fait un usage multiple qui surprend tant les personnages que le lecteur en créant des situations équivoques. Celles-ci, qui ne sont pas sans rappeler certaines œuvres littéraires tels *L'Astrée* (1607-1627) et les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* (1671-1672), ou certains événements historiques, comme la participation des dames à la Fronde, s'apparentent fréquemment au genre dramatique. Ainsi, Préchac répond aux normes de la vraisemblance en rattachant sa nouvelle à d'autres œuvres et à certains faits historiques, mais il lui insuffle une originalité toute particulière en évoquant le théâtre. Pour Roxanne Roy, qui s'intéresse aux jeux d'écho entre les nouvelles de Préchac et le genre du théâtre « [c]ombiner les procédés de l'écriture dramatique et romanesque serait donc une stratégie de Préchac pour diversifier la forme de la nouvelle, genre qui est au goût du jour, et amuser son public friand de nouveauté¹³⁵. »

De toute évidence, le genre de la nouvelle, en plein essor au moment où Préchac publie *L'héroïne mousquetaire*, doit se renouveler sans cesse pour répondre aux exigences d'un public toujours à l'affût de nouveautés et ennuyé par les digressions et les situations invraisemblables du roman baroque. Pour Du Plaisir, auteur contemporain de Préchac qui tente de définir le genre, cette nouvelle manière d'écrire le romanesque est dictée par la raison : « Les petites histoires ont entièrement détruit les romans. Cet avantage n'est l'effet

¹³⁵ Roxanne Roy, « *Le voyage de la Reine d'Espagne : une nouvelle comédie galante ?* », *Tangence*, n° 96, été 2011, p. 27.

d'aucun caprice. Il est fondé sur la raison¹³⁶. » Du principe de la raison évoqué par Du Plaisir découlent nombre de préceptes que Jean Sgard résume parfaitement :

Il s'ensuit que les nouvelles seront vraisemblables, qu'elles porteront sur des faits récents, qu'elles ne seront plus « récitées » par un conteur disert, mais présentées sans intermédiaire par l'« historien » ; la présentation sera directe, chronologique, sans incidents ni hasard ; les caractères seront simples et précis, cohérents jusqu'au dénouement. Cette esthétique est celle de la nouvelle, mais aussi de l'histoire « véritable » en général, autrement dit, pour Du Plaisir, de tout récit qui expose « la vérité toute nue »¹³⁷.

Bien que Préchac publie son œuvre avant que Du Plaisir écrive ses *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire, avec des scrupules sur le style* (1683), il n'en demeure pas moins qu'il fait paraître son *Héroïne mousquetaire* au moment même où ces règles s'élaborent. Le thème du travestissement, envisagé ici comme un *topos* et analysé à la lumière de la méthodologie de la topique romanesque, se développe de différentes manières en fragmentant les identités sociales, en donnant à *voir* le corps en spectacle mais en respectant le plus souvent¹³⁸ les lois de la poétique du genre.

Fort d'une longue tradition qui remonte à l'époque médiévale, le thème du travestissement est récurrent dans le théâtre baroque de la première moitié du XVII^e siècle et il est repris par des auteurs de nouvelles contemporains de Préchac. En tant que *topos* du théâtre, il s'insère dans l'œuvre de Préchac afin de renouveler les procédés narratifs de la nouvelle en l'apparentant au genre dramatique ; en tant que *topos* de la nouvelle, il

¹³⁶ Du Plaisir cité par Jean Sgard, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 52.

¹³⁷ Jean Sgard, *Le roman français*, ouvr. cité, p. 52.

¹³⁸ Voir le chapitre 1.1 concernant les stratégies de l'auteur visant à devancer les critiques qui pourraient lui reprocher de ne pas toujours respecter le principe de vérité.

contribue à charmer le public en tirant profit du succès que remportent d'autres œuvres de fiction, notamment les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de M^{me} de Villedieu, récit dans lequel l'héroïne s'habille en homme et manie les armes. D'ailleurs, selon Micheline Cuénin, il existe entre les deux nouvelles une intertextualité certaine :

[...] mais à peine son premier roman terminé, il [Préchac] lui faut flairer les nouveautés : ce sont les (faux) *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* qui se vendent le mieux au début de 1677, et le public attend la suite. Préchac s'affaire, et donne au libraire Th. Girard *L'Héroïne mousquetaire* ; un mois plus tard, la première des quatre parties prévues est prête, et c'est un assez joli succès [...] ¹³⁹.

Certes, Préchac n'invente pas le thème, mais nous constatons tout de même que le travestissement connaît une fortune certaine dans les années suivant la parution de son œuvre. Il suffit de penser à l'abbé de Choisy qui écrit en 1695 « Histoire de la marquise – marquis de Banneville » et à M^{me} d'Aulnoy qui multiplie les œuvres mettant en scène le travestissement, comme « Belle-Belle ou le chevalier fortuné » (1698) et *Le comte de Warwick* (1703).

Par ailleurs, il semble que la pratique sociale du travestissement a également des répercussions sur les œuvres littéraires. En effet, on note plusieurs jeux de renvois entre la présence des femmes travesties dans la sphère sociale et les mises en scène littéraires auxquelles elles donnent lieu. Bien que ce soit un phénomène plutôt marginal, certaines femmes de l'Ancien Régime portent effectivement les habits d'homme. Condamnable du point de vue de la *doxa*, le travestissement, au XVII^e, est puni lorsqu'il est découvert. Cette transgression est un comportement déviant puisqu'elle suggère que la personne travestie « [...] s'est approprié les normes de comportements de l'autre sexe et qu'[elle] joue de ces

¹³⁹ Micheline Cuénin, « Notice : Préchac », ouvr. cité, p. 1560-1561.

normes pour dissimuler et changer d'identité¹⁴⁰ ». En parvenant à jouer l'autre, les distinctions conventionnelles de sexe, de rôle, de hiérarchie sont remises en question et elles ébranlent l'ordre du monde que doivent préserver les juristes, les policiers, les moralistes et les gens d'Église. Le moraliste Claude Noiro, dans son traité sur *L'origine des masques*, accorde une importance singulière à ce comportement et interdit plus sévèrement le travestissement des hommes : « Il est prohibé à l'homme de s'abaisser sous l'habit féminin, se souiller d'un vêtement externe, se manifester androgin, cinade, infâme ; ou à la femme masquerader sous le parement viril, brelander sous l'accoutrement de l'homme¹⁴¹ ». Pour un homme, porter les habits d'une femme signifie qu'il renie la virilité et la perfection du sexe que lui a données Dieu, ce qui est absolument dégradant du point de vue des moralistes. Quant à la femme qui choisit de revêtir des vêtements qui ne sont pas les siens, les critiques sont moins virulentes. On croit plutôt que ces travesties tentent d'abandonner leur état de sujétion et de s'élever à un rang qui ne leur est pas réservé. Cette perception du travestissement est nécessairement façonnée par la représentation des rôles sociaux à l'époque de Préchac. Le fait de respecter ce genre que la nature a choisi de donner à chacun est primordial tout au long du XVII^e siècle. Dans cette société, les riches se distinguent des pauvres, les savants des ignorants, les hommes des femmes. Chacun respecte la classe, le rang, la place qui lui est assigné et doit y demeurer. D'ailleurs, les habits que chacun porte participent de cette logique de la représentation et en informent autrui. Comme le souligne Daniel Roche, le vêtement « [...] est le miroir de la vie des hommes et des femmes¹⁴² ». C'est par son entremise qu'il est possible, au premier coup d'œil, de deviner à quel rang et à quel sexe appartiennent les gens, ce que remarque aussi Sylvie Steinberg :

¹⁴⁰ Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 10.

¹⁴¹ Claude Noiro, *L'origine des masques, mommerie, bernez et revennez es jours gras de caresme prenant, menez sur l'asne a rebours et charivary* [1609], dans Google Livres, p. 101, [en ligne] < http://books.google.com/books?id=oopNAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=claudenoiro&hl=fr&ei=COaATd3rJpDW4gbYusngDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false >, page consultée le 16 mars 2011.

¹⁴² Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Points, 2007, p. 109.

Le vêtement ne doit pas seulement montrer la hiérarchie sociale, il doit aussi distinguer l'homme et la femme. Le juriste Jérôme de Châtillon, pour qui le Deutéronome est le fondement des lois somptuaires, écrit en 1577 : « Il faut que le culte et ornement soit propre et convenable à la dignité, autorité, noblesse, âge, sexe, mérites de la personne. » Signe du sexe, du rang social, de la dignité, de l'âge, etc., le vêtement doit renseigner infailliblement sur l'identité des individus¹⁴³.

L'importance accordée aux vêtements dans la société d'Ancien Régime est donc un élément qui appuie la vraisemblance des changements d'identité de Christine. Elle rend d'autant plus authentiques ses travestissements que les personnages et les lecteurs sont enclins à se fier aux apparences selon le principe d'adéquation entre l'âme et le corps, entre l'être et le paraître.

Ainsi, Christine porte un vêtement qui ne devrait pas être le sien à de nombreuses reprises dans la fiction de Préchac. Et elle prend ce parti pour des motifs distincts, ce qui permet à l'auteur de diversifier son récit et de repousser les limites du travestissement. Plus précisément, elle joue l'homme pour fuir sa famille, pour voyager, pour s'illustrer dans les campagnes militaires, pour s'amuser lors d'un bal, pour vivre l'amour, pour défendre son honneur et pour donner une petite leçon de morale à une veuve. Ce sont ces différentes raisons d'utiliser le travestissement que nous avons analysées. Le costume que revêt Christine lui permet d'accéder à un univers qui est réservé aux hommes et Préchac use de ce procédé pour montrer à ses lecteurs les conséquences d'une infraction au code genré. Cependant, il permet à son héroïne d'expérimenter le travestissement avant de complexifier les situations auxquelles elle est confrontée. En effet, Christine acquiert graduellement une expérience de la dissimulation au cours de la nouvelle et elle devient une comédienne qui

¹⁴³ Sylvie Steinberg, *La confusion*, ouvr. cité, p. 159-160.

compose ses personnages sur la scène du monde. Préchac utilise le travestissement à son plein potentiel puisque les identités de l'héroïne se superposent, se fragmentent et les genres s'emmêlent. Sans surprise, le costume qu'elle porte l'amène à se cacher derrière des personnages d'abord masculins, ce qui a pour effet de former une personne hybride, jouant aussi bien l'homme qu'elle « performe » son propre genre. De fait, la première fois qu'elle se travestit (en écolier), personne ne la reconnaît et ce déguisement donne lieu à une méprise sur son identité qui, dès lors, n'est plus unique. Alors qu'elle est comédienne dans une pièce de théâtre et qu'elle joue un personnage masculin, un évêque est convaincu qu'il s'agit d'un véritable homme. Sans conteste, la nature de Christine est multiple. De plus, Préchac se sert du thème central de son œuvre pour que des interdits, notamment celui de l'homosexualité, s'immiscent dans l'intrigue. En raison de son déguisement, Christine se retrouve dans des situations ambiguës dont le lecteur est témoin. Notamment, on la retrouve nue au côté d'une femme amoureuse du personnage masculin qu'elle incarne, et une autre se méprend sur son identité et s'éprend à son tour de la mauvaise personne. Ce dernier personnage est la baronne de Saint-Sauveur qui croit que Christine est Saint-Aubin travesti en femme. La baronne devient alors amoureuse d'une véritable femme, ce qui rend Christine prisonnière de son jeu : alors qu'elle ne joue pas, on la prend pour un autre. Pour elle, il est dorénavant impossible de ne plus « performer ». Et Préchac tire profit de la situation en relevant le niveau des jeux identitaires auxquels Christine se livre. Plus le récit avance, plus elle « performe » bien. Elle joue de nombreux personnages et compose leur personnalité telle une comédienne d'expérience. Ainsi, le jeu se complexifie, les rôles se multiplient, et le travestissement se dédouble puisqu'elle en vient même à jouer un homme travesti en femme. Le niveau de difficulté des métamorphoses augmente au cours de la nouvelle, ce qui a pour effet de mettre l'héroïne en danger et de créer une tension chez le lecteur qui reste constamment alerte. Par exemple, Christine, à la fin du récit, prend le risque de donner une leçon à une vieille dame de la noblesse. Ce rôle aurait pu lui valoir les foudres de cette dame si elle n'avait pas su rendre son personnage de manière juste. Confiante, assurée de mener à bien sa « performance », elle atteint son but et donne de la crédibilité au personnage que Préchac a créé. À chaque fois, l'héroïne « performe » à la

manière d'une comédienne, ce qui consolide le lien établi entre la nouvelle de Préchac et le genre dramatique. Une seule fois, les mouvements de son âme l'ébranlent au point où elle quitte son personnage en public. Certes, elle reprend ses esprits, mais la pâmoison dont elle est victime s'inscrit sur son corps et annonce sa mort prochaine.

Quant au contrôle du corps, celui qui fait l'objet d'un savoir théorique au XVII^e siècle, il est un élément primordial dans l'œuvre de Préchac, car il est garant de la réussite de Christine. Celle-ci se doit de maîtriser la dissimulation et la simulation des passions pour rendre son personnage crédible. Les allusions aux corps et aux passions deviennent plus spécialement significatives lors des changements d'identité du personnage. En relevant certains passages mettant en scène le corps éloquent, nous avons montré que l'héroïne a un tempérament paradoxal. Effectivement, elle est la plupart du temps un personnage rationnel qui parvient à contrôler son corps et à déjouer les autres, mais elle est parfois emportée, au point de mettre son secret en danger. En regard de la théorie portant sur les mouvements de l'âme, les passions transparaissent nécessairement à la surface du corps. L'intimité se dévoile au regard des autres¹⁴⁴, l'intériorité s'extériorise et transparaît à la surface du corps, rendant ainsi public ce qui est de l'ordre du privé. Mais cette éloquence du corps peut être « performée », comme le souligne Lucie Desjardins : « Si l'intimité peut être offerte au regard et devenir transparente et lisible, elle peut, dans un même mouvement, être construite, glisser du côté du masque et de la composition¹⁴⁵. » C'est notamment ce que Préchac démontre dans son *Héroïne mousquetaire*. Lorsqu'il est question des armes et de l'amour, les effets des passions de Christine peuvent être totalement construits alors qu'ils sont parfois empreints de sincérité. Ils sont en effet contrôlés et composés lorsqu'elle est confrontée à l'attitude méprisante de Richemon. Blessée par les paroles de celui qui dénigre la personnalité de Saint-Aubin, Christine maîtrise son caractère courageux pour agir avec

¹⁴⁴ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intime », art. cité, p. 178.

¹⁴⁵ Lucie Desjardins, « Dévoiler l'intime », art. cité, p. 179.

discernement. De même, quand Dom Philippe tente de l'enlever, l'héroïne non travestie joue la comédie pour manipuler le personnage malhonnête et se sortir indemne de la situation. Ce jeu la prédestine au travestissement et rend d'autant plus crédible sa facilité à personnifier l'autre. Mais, malgré son tempérament rationnel, Christine ne mesure pas toujours ses réactions qui peuvent être spontanées. Alors, elle se tourne inévitablement vers le travestissement. La première fois qu'elle s'emporte, elle souhaite joindre l'armée et, pour ce faire, elle choisit, sous le coup de l'impulsion, de s'habiller en homme ; la dernière fois, elle apprend qu'elle ne pourra jamais vivre pleinement son amour avec le marquis, ce qui l'amène à continuer son déguisement pour poursuivre ses aspirations martiales. Victime de sa passion, Christine se précipite vers la mort.

Comme le fait remarquer Edwige Keller, « [l]e personnage romanesque subit les violences au même titre qu'il se fait violence. La passion reste son principe vital et toute contrariété dans ce domaine agit sur lui comme de fatals affronts¹⁴⁶ ». La peine que Christine ressent lorsqu'elle apprend la nouvelle du mariage du marquis a raison de son tempérament rationnel. À partir de cet instant, elle est ambivalente quant à son avenir. Elle prend d'abord le parti de s'enfermer dans un cloître, mais après réflexion, elle décide de continuer à porter l'habit d'homme :

[...] elle aima mieux chercher les occasions de perir glorieusement dans les armes, que de languir dans une condition mal'heureuse, se défiant bien que le souvenir du marquis d'Osseyra iroit peut-estre la troubler dans sa retraite. Elle se dépouilla donc de tout ce que son amour luy avoit laissé de la foiblesse de son sexe, et ayant appris que Loüis LE GRAND avoit ouvert sa Campagne par la conquête de la fameuse ville de Gand, elle continua dans son déguisement et se rendit à son armée avec deux ou trois Volontaires Anglois, qui alloient prendre des leçons de guerre sous ce Grand Maistre. (HM, 4, p. 244-245)

¹⁴⁶ Edwige Keller, *Poétique de la mort*, ouvr. cité, p. 149.

Selon le narrateur, Christine « se dépouill[e] » de ce qui lui rappelle son véritable genre et, par extension, de sa faiblesse de femme pour s'infliger la mort. Or, en se suicidant, elle démontre qu'elle ne parvient pas totalement à se délester de la fragilité que l'opinion populaire associe à son sexe : « [...] nostre Heroïne voulant éviter la rencontre de ceux qui auroient pû la reconnoistre, cherchoit moins à se distinguer par une valeur temeraire, qu'à perir par les mouvemens de son desespoir » (HM, 4, p. 246). En concluant sa nouvelle par le suicide de Christine, Préchac rappelle que son héroïne mousquetaire, bien qu'elle possède des qualités normalement attribuées aux hommes, demeure une femme, c'est-à-dire un être sensible et faible. Subséquemment, le lecteur comprend que son incapacité à s'affranchir de sa condition est déterminée par les lois du genre qui, elles, prédestinent la place de chacun.

De toute évidence, Préchac est influencé par la conception hiérarchique des sexes, et Christine, bien qu'elle soit une femme libre et *virile* en raison de son tempérament, est victime de cette structure sociale dans ses relations avec les hommes. Par exemple, dans la première partie, avant de devenir réellement amoureuse du marquis d'Osseira, elle se rapproche d'un jeune personnage nommé Marmon, « qui [es]t un Gentil'homme d'un grand merite » (HM, 1, p. 94). Fort respectueux, Marmon gagne l'estime de Christine, « mais non pas de l'amour. » Ce sont le service militaire et la vaillance de ce dernier qui l'amènent à l'envisager comme un éventuel mari. Son enrôlement lui donne également envie de participer à la campagne. Elle rejoint alors Marmon déguisée pour la première fois en Saint-Aubin :

— Dois-je en croire à mes yeux, dit Marmon, ou est-ce une illusion ?

Saint Aubin sans luy donner le temps de continuer, luy declara les motifs qu'il avoit eu de prendre cette resolution, luy enjoignant sur peine de son indignation de ne jamais le découvrir à qui que ce soit, luy promettant de reconnoistre sa

discretion, et l'assurant, qu'après qu'ils se seroient acquis tous deux de la reputation, ils se retireroient ensemble, et pourroient bien y passer le reste de leurs jours. (HM, 1, p. 130-131)

Marmon sait que Christine est une femme différente, donc sa première réaction lorsqu'il la reconnaît n'est pas de la dissuader d'abandonner les armes. Il l'envisage comme son égale et accepte d'accomplir son devoir en compagnie de sa maîtresse travestie : « Marmon qui connoissoit son humeur, jugea bien qu'il seroit inutile de vouloir la faire changer de sentiment, et il luy dit au contraire que sa resolution estoit celle d'une grande ame. » (HM, 1, p. 131-132) Cependant, ce personnage est bel et bien un homme de son temps. Dès la première embûche, le doute le gagne et il fait part de ses inquiétudes à Christine quant à son enrôlement :

Marmon qui le [Saint-Aubin] visitoit souvent en qualité de Cousin, estant un jour entré dans sa tente, et le trouvant fort las, il ne put s'empêcher de luy représenter la peine qu'il avoit de luy voir faire un mestier si rude et, dont les plus vigoureux avoient de la peine à soustenir la fatigue [...]. (HM, 1, p. 133-134)

Selon les idées reçues du XVII^e siècle, idées auxquelles certains personnages de Préchac sont attachés, il est inconcevable qu'une femme puisse être endurante, ce trait de caractère étant réservé aux hommes. Ainsi, Marmon, afin de protéger Christine, la prie plusieurs fois de quitter la campagne pour reprendre les habits de son sexe : « Marmon en prit occasion de luy reïterer la priere qu'il luy avoit faite si souvent, de vouloir s'épargner tant de fatigues, en reprenant du moins l'habit de fille, puisqu'elle n'en pouvoit pas reprendre les inclinations. » (HM, 1, p. 168) Par ce passage, Préchac rappelle que le vêtement est le signe de la distinction des sexes et qu'il distribue des fonctions sociales en précisant les genres. Pour Marmon, comme pour les lecteurs de Préchac, l'habit fait le moine : chacun revêt le vêtement qui correspond à son sexe, ainsi que l'expose Claude Noiroi :

La nature a distingué l'homme de la femme ; la nature aussi que, par ses loix salutaires nous instruit a la decence et honestetè digne d'un cœur viril, veult que ceste difference d'accoustrement soit gardee ; nature l'a introduit ; le Createur la confirme qui ne veult point l'homme estre effoeminé ny du corps, ny d'habits , ny en faicts ; ny de paroles, dient S. Jehan Chrysostome sur l'espitre au Corinthiens, et Clement Alexandrin¹⁴⁷.

Ainsi, dans la société du XVII^e siècle, le vêtement masculin est annonciateur des attitudes genrées et, en aucun temps, l'homme ne peut laisser entrevoir de signes de féminité. D'ailleurs, les habits féminins suivent les mêmes règles, si nous nous référons au commentaire de Noirot rapportant les propos de « Philon Juif » : « [...] pareillement ornant la femme selon sa qualité, il [« Philon Juif »] luy deffend de se reuestir d'habits d'hommes, blasmant et condamnant les hommes effoeminez, et les femmes plus viriles qu'il n'est requis¹⁴⁸. » En tenant compte des extraits tirés du traité de Noirot, les conséquences d'un travestissement sont signifiantes : revêtir un habit qui n'est pas le sien implique à la fois une offense à Dieu et une insulte à la nature préétablie des genres. Cette pratique suppose de déroger de sa place, ce que fait Christine lors de ses travestissements. En revanche, lorsqu'elle renonce aux habits d'homme et aux avantages qu'ils font miroiter, elle reprend sa place dans la société, malgré son manque d'intérêt pour le mode de vie féminin. Chez Préchac, la référence à Dieu n'est pas présente explicitement, mais certains de ses personnages, comme Marmon, rappellent les principes de la loi du genre qui veut que les femmes aient des activités, une apparence et une composition hormonale différentes de celles des hommes.

¹⁴⁷ Claude Noirot, *L'origine des masques*, lien cité, p. 97.

¹⁴⁸ Claude Noirot, *L'origine des masques*, lien cité, p. 98.

Si les conséquences d'un travestissement dans la société sont bien réelles, Préchac ne manque pas non plus de punir Christine pour son geste. Et sa punition est exemplaire : la mort est inévitable pour l'héroïne. Un des principes fondamentaux de la nouvelle est d'instruire le lectorat quant aux emportements des passions et à leurs conséquences. En mettant en scène un personnage féminin travesti, Préchac cible son public, qui est essentiellement composé de femmes. Par l'entremise de son héroïne qui ne trouve d'autres solutions que de fuir la vie, il tente de décourager ses lectrices d'adopter un comportement semblable à celui de Christine. D'abord, il dénonce le travestissement lui-même qui est vu comme une transgression sociale, un affront à Dieu, un manquement à la loi genrée ; ensuite, il conclut son récit en laissant l'impression aux lectrices que l'héroïne ne parvient pas à maîtriser ses passions, ce qui est tout à fait condamnable pour les moralistes et le public mondain. Ainsi, Préchac se fait moralisateur et compose une nouvelle qui respecte la poétique du genre. D'ailleurs, selon Roxanne Roy, la dimension morale est bien présente dans les nouvelles du XVII^e :

Leur conclusion se doit d'être morale, elles doivent châtier le vice et glorifier la vertu. Cette morale, fruit d'une vision pessimiste de l'amour et du sentiment de vivre dans un monde clos, étouffant et dégradé, est le plus souvent une condamnation des dérèglements causés par l'amour. Les nouvellistes inculquent aux lecteurs une méfiance grandissante à l'égard de leurs propres passions mais en les divertissant par la narration des aventures qu'elles occasionnent¹⁴⁹.

Préchac respecte exactement ce schéma énoncé par Roxanne Roy car, si sa conclusion est morale, les aventures de Christine sont pour le moins divertissantes. En effet, le lecteur est constamment surpris par les travestissements qui évoluent et qui prennent des formes différentes à chaque fois. De plus, il devient le témoin privilégié des métamorphoses de l'héroïne puisqu'il connaît son secret, contrairement à la plupart des personnages qui sont bernés par les apparences. Ainsi, il est spectateur de leur méprise et assiste aux situations dignes de comédies auxquelles elles donnent lieu. Le rôle qu'il joue

¹⁴⁹ Roxanne Roy, *L'art de s'emporter*, ouvr. cité, p. 28.

vient encore une fois renforcer le lien que la nouvelle entretient avec le genre dramatique. Cette parenté est aussi consolidée avec la mort de Christine, mort tragique qui unit les aspects formel et thématique du théâtre à la nouvelle de Préchac. En effet, comme nous l'avons montré dans le dernier chapitre, toute la mise en scène qui est déployée pour mener Christine à son dernier repos s'apparente à celle d'une pièce de théâtre. Et, évidemment, cette mort n'est pas sans évoquer les grandes tragédies du siècle classique dont le dénouement est inévitablement marqué par la mort du personnage, victime de ses passions.

Si Jean de Préchac est considéré par plusieurs comme un auteur sans grand talent qui cherche davantage à plaire au public pour vendre le plus d'exemplaires possibles, nous espérons avoir démontré qu'il est un écrivain surprenant qu'il est essentiel de repositionner dans le champ littéraire par rapport aux nouvellistes qui lui sont contemporains. De plus, nous croyons que sa manière de traiter le travestissement en le repensant sans cesse, en déployant ses possibilités narratives et en mettant à profit les procédés qu'il emprunte au genre dramatique est digne d'intérêt. Dans notre mémoire, nous avons abordé l'œuvre sous l'angle de la topique narrative et de la poétique du genre. Or, l'envisager sous l'angle de l'esthétique de la réception, de la scénographie galante ou encore de la narratologie ou des études féministes permettrait indéniablement de mettre en lumière de nombreux autres éléments. Nous ne saurions trop insister sur le fait que *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable* mérite que les chercheurs s'y attardent. Enfin, il ne reste qu'à appeler de nos vœux une édition savante de l'œuvre de Préchac afin de la rendre accessible à un plus grand nombre de lecteurs.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

PRÉCHAC, Jean de, *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable*, Paris, Theodore Girard, 1677-1678, 4 parties.

Autres œuvres de Jean de Préchac

PRÉCHAC, Jean de, *La princesse d'Angleterre, ou la duchesse reine*, Paris, Claude Barbin, 1677, 2 vol.

PRÉCHAC, Jean de, *L'ambitieuse Grenadine. Histoire galante*, Paris, Compagnie des Libraires, 1678.

PRÉCHAC, Jean de, *Le voyage de Fontaine-bleau*, Paris, La Compagnie des Marchands libraires associez, 1678.

PRÉCHAC, Jean de, *Yolande de Sicile*, Lyon, Thomas Amaulry, 1678, 2 t. en 1 vol.

PRÉCHAC, Jean de, *La noble vénitienne ou la Bassette, histoire galante*, Paris, Claude Barbin, 1679.

PRÉCHAC, Jean de, *La suite du roman comique*, Paris, Claude Barbin, 1679.

PRÉCHAC, Jean de, *Le triomphe de l'amitié. Histoire galante*, Lyon, Thomas Amaulry, 1679.

PRÉCHAC, Jean de, *L'illustre Parisienne, histoire galante et véritable*, 1^{re} partie, Paris, Veuve Olivier de Varennes, 1679.

PRÉCHAC, Jean de, *La valize ouverte*, Paris, Veuve Olivier de Varennes, 1680.

PRÉCHAC, Jean de, *Le gris-de-lin, histoire galante*, Paris, Charles Osmont, 1680.

PRÉCHAC, Jean de, *Le voyage de la reine d'Espagne*, Paris, Jean Ribou, 1680, 2 vol.

PRÉCHAC, Jean de, *Nouvelles galantes et aventures du temps*, Paris, Compagnie des Libraires, 1680, 2 t. en 1 vol.

PRÉCHAC, Jean de, *La princesse de Fez*, Paris, Claude Barbin, 1681, 2 vol.

PRÉCHAC, Jean de, *Le beau Polonois, nouvelle galante*, Lyon, Thomas Amaulry, 1681.

PRÉCHAC, Jean de, *La duchesse de Milan*, Paris, Charles Osmont, 1682.

PRÉCHAC, Jean de, *La querelle des dieux sur la grossesse de M^{me} la Dauphine*, Paris, Veuve d'Antoine de Padeloup, 1682.

PRÉCHAC, Jean de, *Le fameux voyageur*, Paris, Veuve d'A. Padeloup, 1682.

PRÉCHAC, Jean de, *Les désordres de la Bassette, nouvelle galante*, Paris, Gabriel Quinet, 1682.

PRÉCHAC, Jean de, *La Cour, dialogues*, Paris, Jean Ribou, 1683.

PRÉCHAC, Jean de, *Le bâtard de Navarre. Nouvelles historiques*, Paris, Thomas Guilain, 1683.

PRÉCHAC, Jean de, *Le secret, nouvelles historiques*, Paris, Charles Osmont, 1683.

PRÉCHAC, Jean de, *Relation d'un voyage fait en Provence, contenant les antiquitez les plus curieuses de chaque ville, et plusieurs histoires galantes*, Paris, Claude Barbin, 1683.

PRÉCHAC, Jean de, *Cara Mustapha, grand vizir. Histoire contenant son élévation, ses amours dans le serail, ses divers emplois, le vray sujet qui luy a fait entreprendre le siege de Vienne, et les particularitez de sa mort*, Paris, C. Blageart, 1684.

PRÉCHAC, Jean de, *Le Grand Sophi, nouvelle allégorique*, Paris, J. Morel, 1685.

PRÉCHAC, Jean de, *Le Seraskier Bacha. Nouvelle du temps, contenant ce qui s'est passé au siège de Bude*, Paris, C. Blageart, 1685.

PRÉCHAC, Jean de, *L'illustre Genoise. Nouvelle galante*, Paris, C. Blageart, 1685.

PRÉCHAC, Jean de, *Le comte Tekely, nouvelle historique*, Paris, Claude Barbin, 1686.

PRÉCHAC, Jean de, *Les intrigues découvertes, ou le Caractère de divers esprits*, Paris, Veuve de Varennes, 1686.

PRÉCHAC, Jean de, *Le prince esclave, nouvelle historique. Ou l'on voit les particularités de la dernière bataille que les Chrétiens ont gagnée contre les Turcs, la déposition du Grand Seigneur, et la manière dont Sultan Solyman qui regne aujourd'hui a été élevé sur le trône*, Paris, Thomas Guillain, 1688.

PRÉCHAC, Jean, *L'Illustre Parisienne, seconde et dernière partie*, Paris, Claude Barbin, 1690.

PRÉCHAC, Jean de, *Contes moins contes que les autres, Sans Parangon et la Reine des Fées*, Paris, Claude Barbin, 1698.

PRÉCHAC, Jean de, *Lettre interceptée du sultan Soliman Kan, empereur des Turcs, à Guillaume, prince d'Orange*, s. l. n. d.

PRÉCHAC, Jean de, *La jalousie des dieux*, s.l., impr. de F. Muguet, s.d.

Références sur Préchac et son œuvre

BLAZQUEZ, Adrian, « À propos de la vision de l'Espagne du XVII^e siècle par le romancier béarnais Jean de Préchac : réalité historique et fiction romanesque », *Revue de Pau et du Bearn*, n° 24, 1997, p. 157-180.

CHUPEAU, Jacques, « Jean de Préchac, ou le romancier courtisan », *Littératures classiques*, n° 15, 1991, p. 271-289.

CUÉNIN, Micheline, « Notice : Préchac », dans *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. 1560-1570.

DUFAU DE MALUQUER, Armand de (ses paroles sont rapportées par le secrétaire A. Nancy), « Jean de Préchac, auteur de *L'héroïne mousquetaire* », *Bulletin de la société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, II^e série, t. 38, 1910, p. 281-283.

GEVREY, Françoise, « Images de l'Italie et de l'Espagne dans l'œuvre romanesque de Préchac », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 319-326.

GEVREY, Françoise, « Introduction », dans Jean de PRECHAC, *Contes moins contes que les autres*, précédés de *L'illustre Parisienne* [1698], Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993, p. I-XLIX.

GODENNE, René, « Présentation », dans Jean de PRECHAC, *L'illustre parisienne, histoire galante et véritable* [1679], Genève, Slatkine Reprint, 1980, p. VII-XIV.

GODENNE, René, « Présentation », dans Jean de PRECHAC, *Les désordres de la Bassette, nouvelle galante* [1682], Genève, Slatkine, 1980, p. VII-XIII.

HARNEIT, Rudolf, « Quelques aspects de la réception de M^{me} de Villedieu et Jean de Préchac en Europe : éditions, rééditions et traductions de leurs romans et nouvelles », dans Nathalie GRANDE et Edwige KELLER-RAHBE (dir.), *Littératures classiques*, n° 61, printemps 2007, p. 275-293.

MANSAU, Andrée, « Jean de Préchac, un Béarnais au service de Louis XIV », *Actes du colloque Béarn et Gascogne* (1983), *Cahiers de l'université de Pau*, 1985, n° 6, p. 115-127.

MOREAU, Isabelle, « Paysage et tradition littéraire. Les choix utilitaires dans l'œuvre de Préchac », *XVII^e siècle*, n° XLVII, 1995, p. 419-429.

Références sur le genre de la nouvelle et la fiction narrative

A) Sources

DU PLAISIR, Le sieur, *Sentiments sur les Lettres, et sur l'Histoire avec des scrupules sur le stile* [1683], Genève, Droz, 1975.

SOREL, Charles, *De la connoissance des bons livres* [1671], Roma, Bulzoni, 1974.

B) Études

BURY, Emmanuel et Francine MORA (dir.), *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, Paris, Belles lettres, 2004.

CHAMPAIN, Pascal, *Le roman français du XVII^e siècle, un genre en question*, Paris, Harmattan, coll. « Sémantiques », 2007.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.

DELOFFRE, Frédéric, *La nouvelle française à l'âge classique. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Didier, 1968.

DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.

ESMEIN, Camille, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

ESMEIN, Camille, *L'essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008.

ESMEIN, Camille, *Le tournant historique comme construction théorique : l'exemple du « tournant » de 1660 dans l'histoire du roman*, Fabula, LHT, Théorie et histoire littéraire [En ligne], page consultée le 25 janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/index.php?id=84>

GODENNE, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

GRODEK, Elzbieta (dir.), *L'écriture de la ruse*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000.

HIPP, Marie-Thérèse, *Mythes et réalités. Enquêtes sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.

KELLER, Edwige, *Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Honoré Champion, 1999.

LAFOND, Jean, « Introduction », *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. XIII-LXVII.

LEVER, Maurice, *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1981.

ROY, Roxanne, « Du duel sanglant au duel galant. Enjeux de la mise en scène du duel dans les nouvelles françaises », *Tangence*, n° 82, automne 2006, p. 105-119.

ROY, Roxanne, « De surprise en étonnement. La théâtralité dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* » dans *Madame de Villedieu et le théâtre*, Actes du colloque de Lyon (11 et 12 septembre 2008), Biblio 17, n° 184, 2009, p. 227-239.

ROY, Roxanne, « *Le voyage de la Reine d'Espagne : une nouvelle comédie galante ?* », *Tangence*, n° 96, été 2011, p. 27-49.

SGARD, Jean, *Le roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie générale française, 2000.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Références sur les passions

A) Sources

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Belles Lettres, 1966.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Belles Lettres, 1967-1973.

BELLIÈRE, Claude de la, *La physionomie raisonnée ou Secret curieux pour connoître les inclinations de chacun par les règles naturelles*, Paris, Edmé Couterot, 1664.

COEFFETEAU, Nicholas, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, Paris, Cramoisy, 1620, in-8.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les caracteres des passions* [1640-1662], Paris, Jacques D'Allin, 1660-1662, 5 vol.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin *L'art de connoître les hommes* [1659-1669], Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660 et 1669, 2 vol.

DESCARTES, René, *Les passions de l'âme* [1649], Paris, Gallimard, 1969.

DU BOSC, Jacques, *L'honneste femme*, Paris, P. Billaine, 1632.

LE BRUN, Charles, *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Paris, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

SÉNÈQUE, *Dialogues. De ira/De la colère*, t. 1, Paris, Belles Lettres, 1922.

B) Études

BEUGNOT, Bernard, « Le corps éloquent », dans Ronald W. TOBIN (dir.), *Le corps au XVII^e siècle*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995, p. 17-31.

BEUGNOT, Bernard, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

COURTINE, Jean-Jacques, « Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique », *Langue française*, n° 74, mai 1987, p. 108-128.

COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle)*, Paris, Rivages, coll. « Rivage/Histoire », 1988.

DANDREY, Patrick, « La physiognomonie comparée à l'âge classique », *Revue de synthèse*, n° 109, janvier-mars 1983, p. 5-27.

DESJARDINS, Lucie, « Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII^e siècle : les *Mémoires* du cardinal de Retz », *Tangence*, n° 60, 1999, p. 24-36.

DESJARDINS, Lucie, « Dévoiler l'intime : la savante éloquence des passions au XVII^e siècle », dans Manon BRUNET (dir.), *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 169-182.

DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2001.

KORICHI, Mériam (dir.), *Les passions*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

LEGAULT, Marianne, « Madeleine de Scudéry et la résistance à l'amour : Un schéma d'amitié au Grand Siècle » dans Annye CASTONGUAY, Jean-François KOSTA-THEFAINE et Marianne LEGAULT, *Amour, passion, tragédie, volupté. Le sentiment amoureux dans la littérature française du Moyen Age au XX^e siècle*, Paris, Séguier, 2007.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

MÉCHOULAN, Éric, *Le corps imprimé : essai sur le silence en littérature*, Montréal, Balzac, 1999.

PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant, (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1980.

ROY, Roxanne, *L'art de s'emporter. Colère et vengeance dans les nouvelles françaises (1661-1690)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2007.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

VAN DELFT, Louis, *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998.

Références sur le travestissement et l'histoire des femmes

A) Sources

« Deutéronome » dans *La Bible. Ancien Testament* (dir. Édouard DHORME), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », vol. 1, 1956.

Éloges des XII dames illustres grecques, romaines et françoises dépeintes dans l'alcove de la reine, Paris, Jhan du Bray, 1646.

COSTE, Hilarion de, *Les éloges et vies des reynes, princesses, dames et damoiselles illustres en piété, courage et doctrine, qui ont fleury de nostre temps, et du temps de nos peres. Avec l'explication de leurs devises, emblemes, hieroglyphes et symboles*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1630.

DANEAU, Lambert, *Traité de l'estat honneste des Chrestiens en leur accoutrement*, Genève, Jean de Laon, 1580.

DINET, François, *Théâtre françois des seigneurs et des dames illustres*, Paris, Nicolas et Jean de la Coste, 1642.

DU BOSC, Jacques, *La Femme Heroique, ou Les Heroines Comparées avec les Heros en Toute Sorte de Vertus. Et Plusieurs Reflexions Morales à la Fin de Chaque Comparaison*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 2 vol., 1645.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts*, Gallica, Bibliothèque numérique [En ligne], page consultée le 18 janvier 2010, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1.image.r=furetière,%20dictionnaire.langFR>.

GOURNAY, Marie de, *Égalité des hommes et des femmes* [1622], dans *L'Ombre de la demoiselle de Gournay. Œuvres composées de meslanges*, Paris, J. Libert, 1626, p. 445-468.

GRENAILLE, François de, *La galerie des dames illustres* Paris, Toussaint Quinet, 1642.

LE MOYNE, Pierre, *La galerie des femmes fortes*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647.

NOËROT, Claude, *L'origine des masques, mommerie, bernez et revennez es jours gras de caresme prenant, menez sur l'asne a rebours et charivary*, Lengres, Jehan Chavveau, 1609.

POULLAIN DE LA BARRE, François, *De l'éducation des dames*, Paris, J. Dupuis, 1673.

POULLAIN DE LA BARRE, François, *De l'égalité des deux sexes*, Paris, J. Dupuis, 1673.

POULLAIN DE LA BARRE, François, *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes*, Paris, J. Du Puis, 1675.

SAVARON, Jean, *Traitté contre les masques*, Paris, Pierre Chevalier, 1608.

SCUDÉRY, Georges de, *Les Femmes illustres ou les harangues illustres*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, vol. 1 et 2, 1642 et 1644.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO, *Dictionnaire d'autrefois* [En ligne], page consultée le 18 janvier 2010, URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>.

THIERS, Jean-Baptiste, *Traité des jeux et des divertissements, qui peuvent être permis, ou qui doivent être défendus aux Chrétiens, selon les règles de l'Église et le sentiment des pères*, Paris, Antoine Dezzallier, 1686.

B) Études

BARD, Christine et Nicole PELLEGRIN, *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Clio et Presses Universitaire du Mirail, 1999.

BILLAUD, Isabelle, « Masculin ou féminin ? La représentation du travesti et la question des savoirs au XVII^e siècle », *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime. Actes des colloques jeunes chercheurs du Cercle Interuniversitaire d'Étude sur la*

république des lettres (CIERL), 2001-2002, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 205-217.

BILLAUD, Isabelle, « “Le masque a déjà pris la place de la figure”. La représentation de l'héroïne travestie dans la littérature romanesque à l'aube des Lumières » dans *Représentations du corps sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », 2007, p. 177-189.

SEIFERT, Lewis C., « L'abbé de Choisy et les *topoi* du corps travesti », dans Monique MOSER-VERRAY et Lucie DESJARDINS (dir.), *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2009, p. 469-480.

CUÉNIN, Micheline, *La dernière des Amazones. Madame de Saint-Baslemont*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992.

DESAIVE, Jean-Paul, « Les ambiguïtés du discours littéraire », dans Georges DUBY et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, vol. 3, 1991, p. 275-304.

DULONG, Claude, *La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1984.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

HAASE-DUBOSC, Danielle et Éliane VIENNOT (dir.), *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, coll. « Rivages/Histoire », Paris, Rivages, 1991.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté*, Paris, Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2006.

LEGAULT, Marianne, *Narrations déviantes. L'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

MATTEWS-GRIECO, Sara F., « Corps, apparence et sexualité » dans Georges DUBY et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, vol. 3, 1991, p. 59-94.

PASCAL, Catherine, *Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle*, Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », Paris, 20 juin 2003 [En ligne], page consultée le 23 janvier 2011, URL : <http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf>.

PELLEGRIN, Nicole, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime » dans Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Clio et Presses Universitaire du Mirail, coll. « Clio, histoire, femmes et sociétés 10 », 1999, p. 21-53.

PORRET, Michel, « Hervé Piant, *Une justice ordinaire. Justice civile et criminelle dans la prévôté royale de Vaucouleurs sous l'Ancien Régime* », *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies* [En ligne], vol. 11, n°1, 2007, mis en ligne le 19 janvier 2009, page consultée le 12 février 2010, URL : <http://chs.revues.org/index159.html#authors>.

RICHMOND, Ian et Constant VENESOEN (dir.), *Présences féminines. Littérature et société au XVII^e siècle français*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987.

ROCHE, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Points, 2007.

STEINBERG, Sylvie, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, A. Fayard, 2001.

STEINBERG, Sylvie, « Un brave cavalier dans la guerre de sept ans, Marguerite dite Jean Goubler », dans Christine BARD et Nicole PELLEGRIN (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, *Clio* [En ligne], page consultée le 26 janvier 2010, URL : <http://clio.revues.org/index706.html>.

TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, *La fille en garçon*, Paris, Hésiode, coll. « Classiques de la littérature orale », 1992.

VILLEMUR, Frédérique, « De l'Air ! Les Amazones de Claude Deruet (1588-1660) » dans Guyonne LEDUC (dir.), *Réalité et représentation des Amazones*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008.

Références sur l'histoire littéraire et la méthodologie

BOISCLAIR, Isabelle, « Avant-propos » dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lecture du genre*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 9-19.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006.

BUTLER, Judith, *Le trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2006.

CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

DESCOUTURES, Virginie, « Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en *gender, cultural, queer studies* », *Lien social et politique*, n° 53, printemps 2005, p. 157-159.

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1996.

GIBERT, Bertrand, *Le baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, coll. « U », 1997.

GUIONNET, Christine et Erik NEVEU, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Paris, Colin, coll. « U », 2004.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

MÉCHOULAN, Éric (dir.), « Le sens (du) commun. Histoire, théorie et lecture de la topique », *Études françaises*, Hiver 2000, vol. 36, n° 1.

MOISAN, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

MOISAN, Clément, *L'histoire littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

PRINCE, Gérald, « Parcours narratologiques » dans Daniel MAHER (dir.), *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « République des Lettres », 2006, p. 3-15.

RICH, Adrienne, « Compulsory Homosexuality and Lesbian Existence », dans Henry ABELOVE, Michèle Aina BARALE et David M. HALPERIN (dir.), *Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, p. 226-254.

ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à nos jours », 2000.

ROUSSET, Jean, *La littérature à l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1968.

SATOR, « Outils théoriques », Satorbase, [En ligne] page consultée le 7 mars 2011, URL : <http://www.satorbase.org/>.

TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Seuil, 1969.

VERNET, Max, « Prière pour le bon usage du mot *topos* » dans Daniel MAHER (dir.), *Tempus in fabula. Topoi de la temporalité narrative dans la fiction d'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « République des Lettres », 2006, p. 31-34.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

WEIL, Michelle, « Comment repérer et définir le *topos* ? », dans Nicole BOURSIER et David TROTT (dir.), *La naissance du roman en France : topique romanesque de L'Astrée à Justine*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990, p. 123-137.

